THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE MUSEE DES ARTS DECORATIFS

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of production of masters: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright, microfiche edition: Musée des Arts Decoratifs, Paris and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

Z 5068
ARTS
DECORATIFS

YVES KLEIN

COURTAULD INSTITUTE OF ART

UNIVERSITY OF LONDON

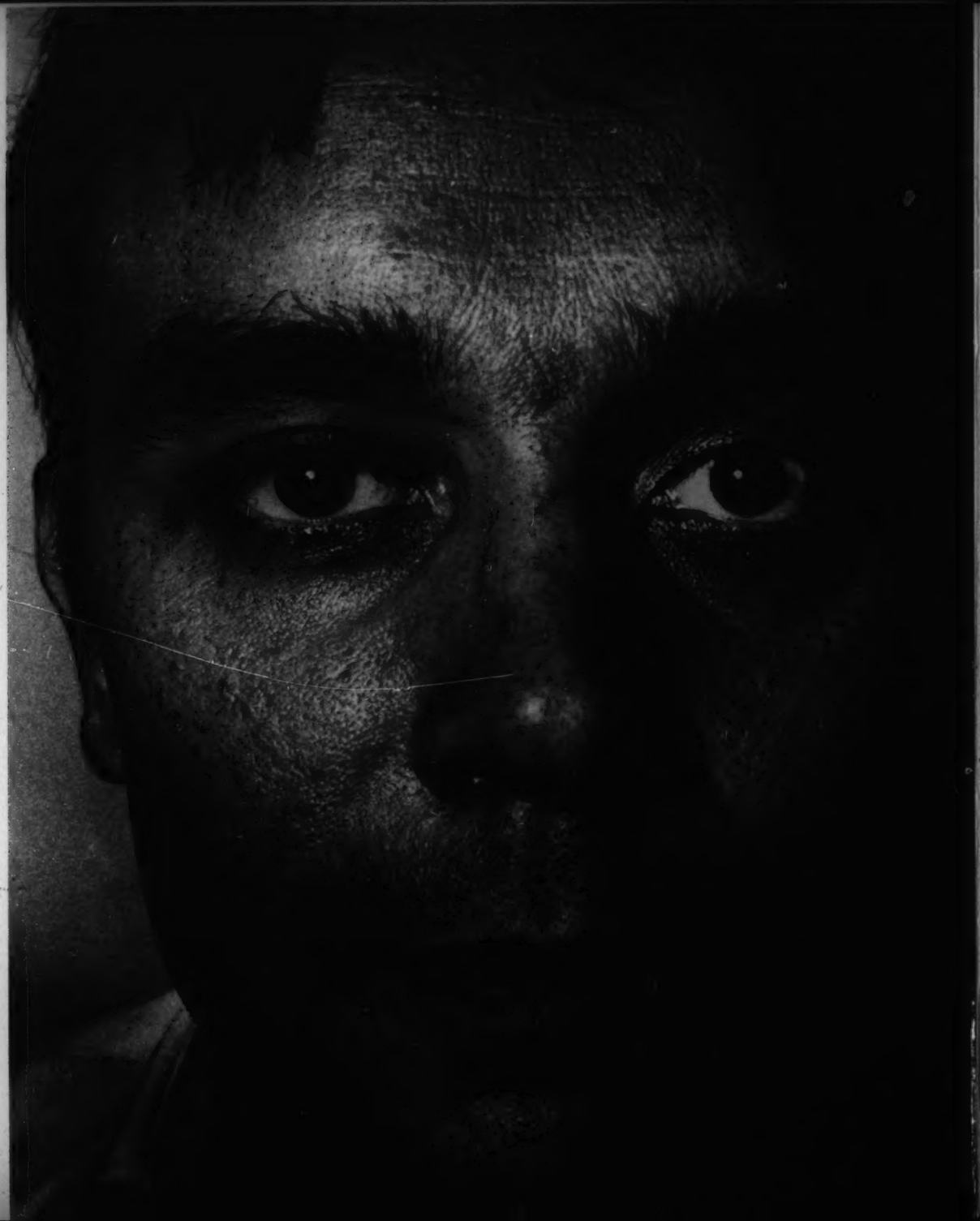
YVES KLEIN

1928 - 1962

Union Centrale des Arts Décoratifs 107 rue de Rivoli Paris
Centre National d'Art Contemporain 11 rue Berryer Paris

[n.d.]

25068A



COURTAULD INSTITUTE

77-P988

L'aventure d'Yves Klein

Le 6 juin 1962 mourait à Paris, d'une crise cardiaque à 34 ans, l'une des personnalités hors-série les plus envoûtantes du monde artistique de l'après-guerre : Yves Klein.

Trois ans après sa disparition il nous apparaît déjà comme un personnage de légende. Tel est sans doute l'effet fascinant qu'exerce sur les contemporains la fulgurance d'une destinée achilléenne. Quelques années d'activité intense lui ont suffi à bâtir une œuvre d'une rigoureuse logique interne dans la complexité de ses dimensions et dont la prophétique influence sur le cours de la recherche esthétique s'avère capitale.

Peu de gens connurent vraiment Yves Klein. Peu de gens le pratiquèrent autant que moi au-delà de la superficialité des apparences. Les apparences hélas lui étaient souvent défavorables. De son vivant un certain malaise planait autour de sa personne. On lui reprochait son goût pour l'effet-choc, la mise en scène. En fait il ne s'agissait pas là d'un sens du spectacle, mais de l'émanation d'une religiosité innée. Chaque manifestation d'Yves Klein, s'accompagnait d'un rituel technique. Ce rituel consacrait une recherche de langage, la volonté d'atteindre à une symbologie universelle. Son goût du rite explique aussi bien sa fascination pour la cosmogonie des Rose-Croix ou pour les pratiques occultes, que son culte de Sainte Rita ou son attachement aux ordres de Chevalerie. Maître du judo, il était allé au Japon pour y conquérir les grades supérieurs initiatiques. Chevalier de l'ordre moyen-âgeux des Archers de Saint Sébastien, il avait reçu l'adoubement solennel en l'église Saint-Nicolas-des-Champs. Lors de son exposition du Vide, il avait tenu à placer des gardes républicains à l'entrée de la galerie. François Mathey a pu dire de lui qu'il recherchait le Graal à la manière de Tintin : le sens de la prédestination à la maîtrise du monde, la volonté d'appropriation universelle, Yves Klein les assumait en effet par vocation intuitive plutôt que par vocation raisonnée. Sa culture religieuse, philosophique ou alchimiste demeurait superficielle : dans ces domaines il était toute spontanéité, ingénuité. Seules comptaient pour lui les idées-forces,

Pour saisir la véritable envergure du personnage. il fallait accepter sa vocation, entrer dans le jeu sinon tout en lui demeurait ambigu, contradictoire, immensément naïf : dans ma préface à sa première exposition chez Colette Allendy (1956) je réclamais du spectateur « la minute de vérité », l'effort d'adaptation indispensable. Pour ses amis intimes en revanche, la rencontre fut bouleversante, décisive. Au plus fort de l'incompréhension ou de la controverse générales, il y eut toujours, parmi les artistes de sa génération, une minorité inquiète et vivante directement sensibilisée à son message. Aucune de ses manifestations, quel qu'en soit le scandale, n'est demeurée sans réponse. Il a suffi d'une exposition « monochrome » à Milan ou à Düsseldorf pour dynamiser l'ambiance locale, susciter des révélations, orienter des démarches encore errantes ou incertaines. Du groupe Zéro de Düsseldorf au peintre milanais Manzoni les exemples ne manquent pas. Sur la côte d'Azur dont il était originaire et où il continuait à séjourner régulièrement, il fut l'animateur d'une « École de Nice » dont les protagonistes, ses amis Arman, Martial Raysse, peuvent à juste titre se réclamer de son influence. A Paris même,

sa rencontre avec Tinguely puis avec Hains — qui fut déterminante pour l'évolution spirituelle de ces deux personnalités — constitue un élément capital de la situation artistique à la fin des années 50; de ma réflexion sur cette triple convergence (Klein, Tinguely, Hains) devait naître le groupe des Nouveaux Réalistes, que je fondai en 1960 : coagulat historique qui a déclenché l'actuel renversement des valeurs.

Le langage de l'émotion pure

Nul besoin de crier au miracle pour tenter d'expliquer le pouvoir de rayonnement d'Yves Klein. Ce mystique était un réaliste du futur. Ce maître du judo en qui se mêlaient les sangs provençaux, hollandais et malais, complet autodidacte pictural bien que né dans une famille de peintres, a ordonné son œuvre autour d'une intuition réaliste fondamentale : à un monde nouveau correspond un homme nouveau. A l'aube de la seconde révolution industrielle, nous nous acheminons vers un nouvel humanisme. Les mutations qui affectent l'espèce humaine intéressent au premier chef le domaine de la sensibilité, de l'émotion, de la perception. Dans l'univers du troisième millénaire, voué à un bain d'énergie et au règne des « mutants supérieurs » le créateur ne se heurtera plus à aucun obstacle technique. Il n'y aura plus de problème de réalisation. L'art sera le langage de l'émotion pure, synthétique et souveraine, le langage de la communication directe entre les individus perceptifs.

L'homme doit dès à présent faire l'épreuve de ces modes de perception cosmiques, voir et sentir les choses à cette échelle. C'est à la recherche de cette dimension absolue de l'expression que s'est voué Yves Klein. Il avait la conviction de parler « le nouveau langage de l'art » et, détenteur de cette vérité, il a réussi dans toutes ses entreprises : il avait la foi des grands visionnaires optimistes et leur rayonnement, étrangement communicatif.

Yves Klein a vécu au rythme même de sa vérité, et des preuves matérielles qu'il nous en apportait. Chaque réalisation nouvelle correspondait à une étape de la démonstration; il ne s'agissait pas à proprement parler d'un essai expérimental mais d'un phénomène de connaissance, de la manifestation localisée et partielle d'une évidence dont seuls les « mutants » possèdent la totalité des clés. Nous sommes en présence d'une pensée intuitive qui se révèle progressivement à elle-même et qui n'admet aucune faille.

A la conquête de l'énergie immatérielle.

C'est à travers la couleur pure qu'Yves Klein devait d'abord matérialiser ses intuitions sensibles et mettre en œuvre un mécanisme de perception extra-lucide, un langage psycho-sensoriel entièrement affectif échappant au contrôle de l'intelligence raisonnée.

La couleur est une réalité tangible; elle fixe l'image même du monde à travers la conscience qu'en assume le créateur; elle est en même temps l'élément essentiel de la communication affective entre les hommes par son action directe sur leur sensibilité. Elle nous choque ou nous irrite, elle nous charme ou nous fascine, elle nous invite au rêve ou à la méditation. Véhicule sensoriel des énergies cosmiques en libre diffusion dans l'espace, elle nous conditionne — ou pour employer la terminologie d'Yves Klein — elle nous imprègne. Cette idée de l'imprégnation universelle par la couleur s'impose à lui dès 1946 à Nice alors qu'il n'a que 18 ans

Cosmogonie, empreinte de roseaux, 1960.

Empreinte ANT 66.

et ce sera le point de départ de la monochromie. Les propositions monochromes, panneaux uniformément recouverts d'une couche de couleur à base de pigment industriel pur, n'ont jamais été dans l'esprit de leur auteur des « tableaux » décoratifs; elles ont un rôle fonctionnel tout à fait différent : elles fixent dans un certain espace et au moyen de la couleur cette énergie diffuse qui agit sur nos sens. Pour éviter toute confusion dans l'esprit du public, après avoir utilisé indifféremment plusieurs tons, Klein se fixe, vers la fin de 1956, sur une particulière variété de bleu outre mer qui représente pour lui la révélation : c'est le support plastique des intuitions, le véhicule des grandes émotions. C'est aussi l'image captée du firmament et de l'infinité des mondes, le rappel de cette dimension immatérielle de l'univers.

L'époque « bleue », inaugurée officiellement en janvier 1957 par une exposition milanaise contient déjà en soi les germes de son propre dépassement. Dans la poursuite de l'absolu, le Bleu apparaît déjà à Klein comme une approche nécessaire mais dépassée, une parure superflue de la réalité cosmique, qui est infinie : cette énergie immatérielle se suffit à elle-même. Il s'agit d'en prendre et d'en assumer la conscience. Ce sera la fameuse exposition du Vide en 1958. 2 000 personnes viennent vernir les murs nus de la galerie Iris Clert.

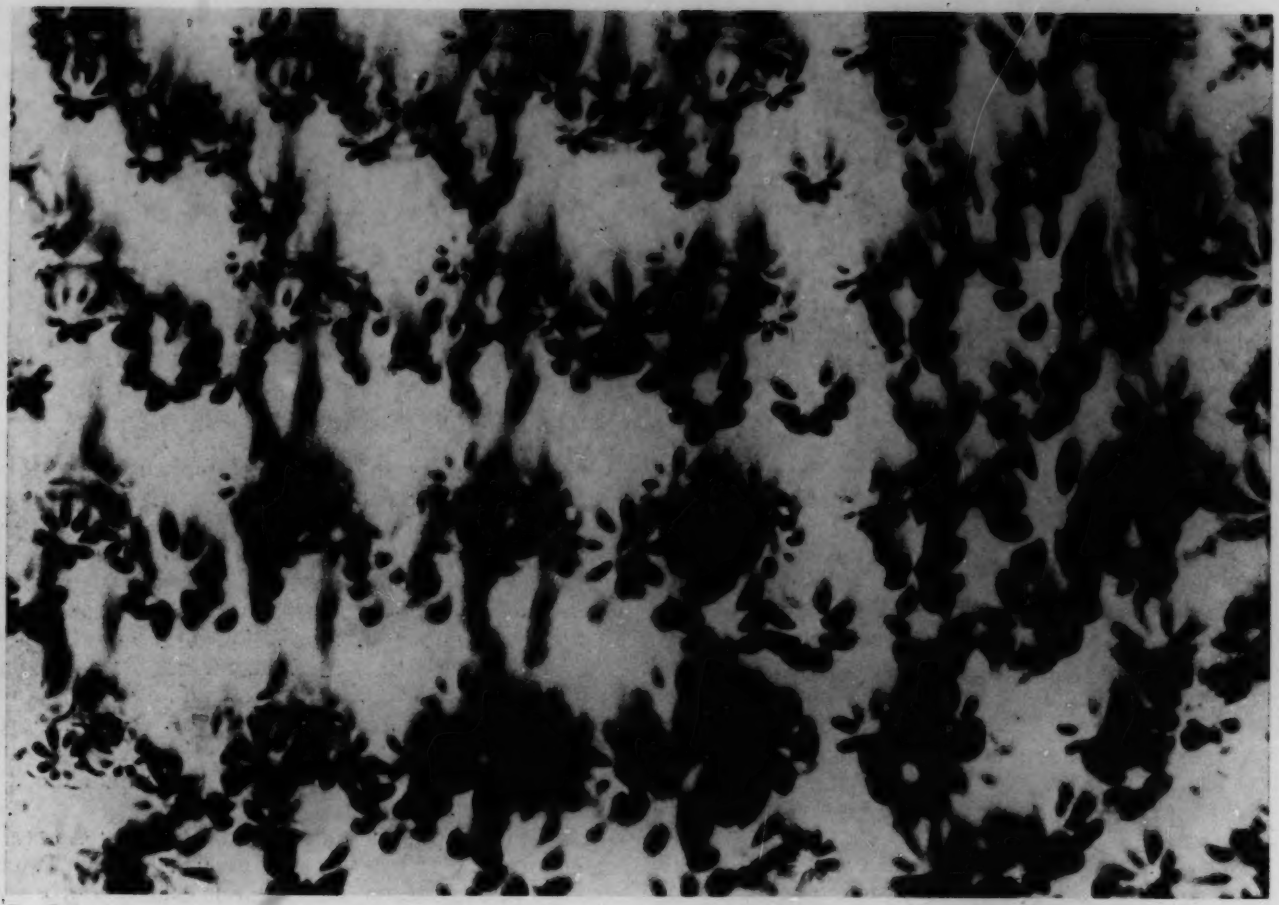
Vers une cosmogonie universelle.

Que faire, après être passé du « Bleu » au Vide? Loin de céder au vertige de la néantisation, Yves Klein réagit en force, répondant à l'appel d'une vocation prométhéenne qui correspond aussi à un retour à l'humanisme universel, dans la tradition cosmogonique des Rose-Croix : l'artiste retrouve dans la trilogie des couleurs de la flamme du feu, bleu, rose et or, l'expression de la synthèse universelle. Il revient à la monochromie et au bleu, mais aussi au rose qu'il fixe dans un ton carminé et à l'or qu'il traite à la feuille. Sa vision cosmique s'exalte : il intègre bientôt à sa création toutes les manifestations des forces élémentaires. Il emploie les « pinceaux vivants » dans ses Anthropométries, qui sont les empreintes sur papier de modèles nus préalablement enduits de peinture bleue (1). Il annexe les intempéries de la nature : il peint la pluie en bleu, sortant sous l'orage et pulvérisant le pigment pur en très forte émulsion dans l'air : les gouttes d'eau ainsi « imprégnées » à hauteur d'homme inscrivent en arrivant au sol leur image colorée sur une toile posée à plat par terre (« cosmogonies » de la pluie).

Un long travail de décoration monumentale dans les chantiers du théâtre de Gelsenkirchen (1957-1959) et une étroite collaboration avec le Maître d'œuvre, W. Ruhnau, l'ayant familiarisé avec les problèmes d'architecture, Yves Klein bâtit ses propres théories : il construit sur l'air dans l'air avec l'air. Ses plans de climatisation de l'espace au moyen de nappes atmosphériques alimentées par des souffleries d'air comprimé, ses projets de retour à l'état de nature dans un Eden technique, brillamment présentés au musée des Arts Décoratifs lors de l'exposition de l'Objet (mars 1962), préfigurent l'une des orientations majeures de l'urbanisme de demain.

L'aventure spatiale le passionne. Il exécute, parallèlement aux vols intersidéraux des cosmonautes russes et américains, des « reliefs planétaires » qui sont des relevés topographiques anticipés de Mars, de Vénus ou encore de la Terre vue de la Lune, jetant les bases d'une cosmogonie à l'échelle de

(1) La première exécution publique d'anthropométries eut lieu à Paris le 9 mars 1960 dans les locaux de la Galerie Internationale d'Art Contemporain. Trois femmes nues opéraient sous les ordres d'Yves Klein et fixèrent leurs empreintes sur de larges papiers étendus par terre ou collés aux murs, tandis qu'un orchestre de 20 musiciens exécutait la « symphonie monotone » (conçue par Yves Klein en 1949 et enregistrée par Pierre Henry en 1957). Au cours du débat qui suivit, Yves Klein eut un mot significatif, en réponse à une question de Georges Mathieu : « la peinture, c'est la bonne santé ! ».



Feu, F 45.

notre système solaire. Gagarine à son retour, lui donne raison : du fond de l'espace, la Terre est bleue.

Dernière étape de cette symbolique de l'imprégnation universelle, il domestique le feu dont il s'empare pour faire des sculptures (jets de gaz incandescent sous pression, Krefeld 1961) et des peintures (combustions de cartons suédois à l'amiante, au contact de brûleurs industriels de gaz de coke). Ultime message humain, il avait entrepris au terme de son existence une hallucinante série de portraits-reliefs à base d'effigies de plâtre grandeur nature en prise directe.

Yves Klein, précurseur du nouvel humanisme.

L'évolution de Klein considérée dans la suite chronologique de ses développements est significative. En lui s'était fait jour une exigence totale : celle de donner à sa création les normes fondamentales d'une cosmogénèse. Non content de prévoir le monde futur, il a voulu nous en fixer l'image à travers un nouveau langage, une nouvelle méthode de perception des énergies cosmiques. Et c'est par là qu'il exerce sur nous, sursitaires d'un monde en mutation, astreints à nous créer de toutes pièces un nouvel entendement et une nouvelle psychologie, un attrait puissant, une indéniable fascination. Nous avons avant tout besoin aujourd'hui de réapprendre à voir et à sentir. Yves Klein, illustre l'avènement d'une sensibilité autre, à l'échelle du monde interplanétaire de demain. S'il accuse nos limites actuelles, il nous ouvre la voie des plus grands espoirs. Il recharge nos sentiments et aiguise nos perceptions : avec Yves Klein et à travers son message, nous avons l'impression de ne plus être les jouets passifs des événements, de sentir autrement les choses, de voir mieux et plus grand, de conjuguer la vie au futur. Son urgence expressive qui était sans frontières ne se reconnaissait aucun domaine réservé. Et en fait, du théâtre total à l'architecture de l'air, de la théorie des couleurs au gouvernement de l'univers, il a touché à tout (2). Cette tendance au monopole agaçait bien des gens qui prenaient pour une incommensurable vanité l'assurance tranquille d'un mutant, le réalisme anticipateur d'un de ces « outsiders » chers à l'essayiste anglais Colin Wilson. La carrière d'Yves Klein, en dépit d'appréciables succès se sera déroulée jusqu'au bout de sa vie dans le scandale et la controverse. La polémique née des premières manifestations monochromes et de l'exposition du Vide n'aura cessé qu'avec sa mort.

Le revirement en revanche a été immédiat. Après avoir alimenté la verve des professionnels de l'humour parisien et suscité l'un des plus grands éclats de rire de la presse internationale, Yves Klein a pris dès sa disparition, une valeur à la fois symbolique et prophétique, aux yeux même de ses pires détracteurs. Sa mort lui rend pleinement justice et illumine sa vie.

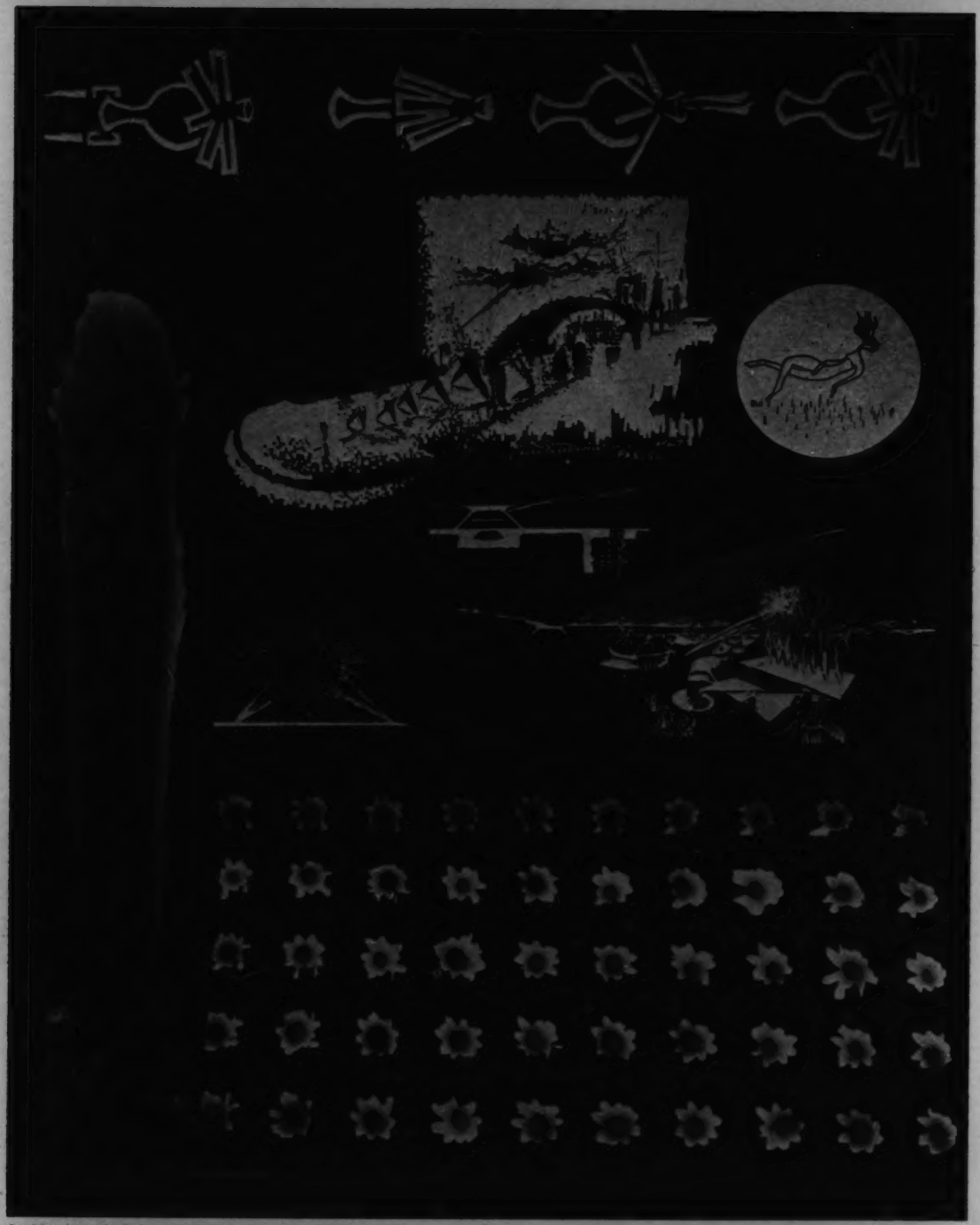
Pour lui il n'y avait pas de problèmes, mais des réponses. Sa mort en est une. Le vide qu'il a laissé demeure imprégné de sa présence et cette réalité est le meilleur antidote de l'oubli. La carrière posthume du « Monochrome » ne fait que commencer : la mention d'Yves Klein est obligatoire dès que l'art d'aujourd'hui s'interroge sur son devenir.

Pierre Restany

Texte publié dans *Domus*, n° 428, juillet 1965.

(2) Sur l'ensemble de ses idées Yves Klein a écrit un opuscule théorique dont le titre parle de lui-même : « Le dépassement de la problématique dans l'art ». Éditions de Montbliard, La Louvière, Belgique, 1959.

Architecture de l'air.



Architecture de l'air, rocquet pneumatique, 1958.

" First to feel, then to fall " (Joyce Finegans Wake).

Yves Klein ou l'appréhension de la sensibilité.

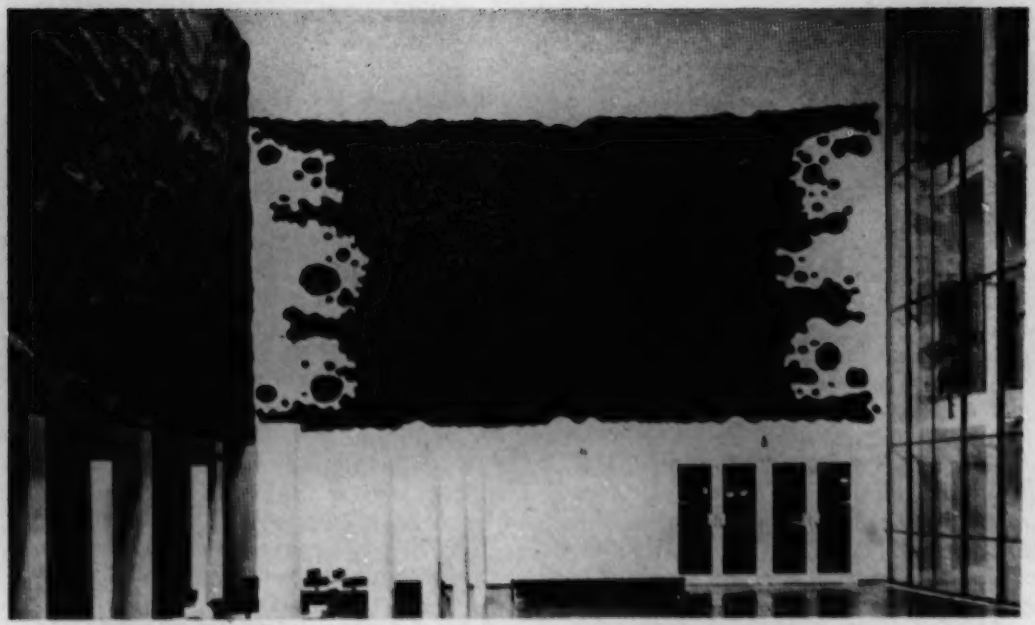
La rose de feu bleue qu'il trouva au milieu et à la fin de sa carrière est la réalisation la plus puissante et la plus précieuse des idées d'Yves Klein. La plus puissante en ce qu'elle illustre sa merveilleuse synthèse de la création et de l'expression, la plus précieuse parce que ce langage flamboyant des formes et de la vie n'existe qu'à la seconde de l'embrasement, à l'instant de la vision.

La rose de feu bleue contient le bleu des premiers monochromes dont la valeur spirituelle est fonction de la sensibilité de l'auteur et du spectateur. Cette sensibilité s'exprime finalement dans la réalité du bleu. La flamme de feu contient aussi le rouge de la rose naturelle et, parallèlement à la conception des couleurs d'Yves, ce rouge devient symbole, expression, témoignage, de vie, amour et souffrance.

La transmutation du rouge naturel en bleu, en rouge-feu ou en l'or des flammes équivaut à la transmutation de la vie végétative en un autre processus, en une autre vie. La transmutation de la vie naturelle de la rose en une vie de feu de la rose de flammes correspond à l'expression intense des forces vitales. A l'inverse de la source de feu, la rose de feu bleue n'est jamais solitaire, mais apparaît toujours en multiples roses de flammes. La seule image de feu, les empreintes incandescentes en forme de roses se détachant sur un fond pictural ne sont que des souvenirs des idées d'Yves. Il nous faut les interpréter comme les formes qui se refèrent aux anciennes conceptions de l'humanité et qui sont devenues roses des cathédrales, rosaces des fenestrages.

La rose de la nature n'existe qu'en son image. L'empreinte de feu, ou l'image que l'on en retient, est la trace d'un concept : ce qui existe en vérité, c'est l'accomplissement, le spectacle et l'action de la rose de feu. L'image est le signe de cet accomplissement, de cette démarche. La démarche est l'accomplissement de la sensibilité totale, de la disponibilité du spectateur à toute autre forme de pensée, elle le libère de ses habitudes de pensées.

Il en va de même pour toutes les idées d'Yves. Si ses travaux nous environnent de leur beauté fascinante et de leur réalité sensuelle, toute son œuvre est avant tout le reflet de sa spéculation. Quelle que soit l'efficacité de ses tableaux, sa démarche, comme celle de Marcel Duchamp, est plus importante que ses travaux, si considérables qu'ils soient. Les œuvres sont avant tout pour Yves des méditations. Il s'efforçait toujours de percevoir ce qui dépasse les données immédiates. Il voulait libérer les fondements métaphysiques de toute réalité, avec les moyens de la raison pure. C'est là le but de ses recherches. Il ne faut jamais ni les mésestimer ni les mépriser comme si elles ne devaient être que virtuelles et hors de la réalité concrète. Yves est un utopiste, mais qui traite ses utopies en réaliste. Il fut toujours un homme de métier qui n'hésitait jamais à mettre en œuvre ses idées. La couleur pure fut pour lui l'expression sensuelle de la spiritualité et de l'âme humaine. Ainsi Yves le Monochrome, comme il s'appelait lui-même, découvrit l'image bleue comme la synthèse d'un vaste royaume spirituel à partir duquel il développa son concept du bleu. Nous pouvons toujours considérer ses œuvres sous le double aspect de la spéculation et de l'évolution historique au regard de l'art contemporain. Sous l'angle de la spéculation



Foyer de l'Opéra de Gelsenkirchen (Architecte Werner Ruhnau).

et de la méditation son bleu des Giotto d'Assise symbolise le ciel, l'eau, le feu et l'air. La monochromie conduit à la sensibilité intérieure. Sous l'angle de la démarche historique, on sait qu'il y avait déjà eu des peintures en grandes plages colorées, voire en deux, et même d'une seule couleur, mais celle-ci étant cernée à l'intérieur de la toile on obtenait un effet de bichromie. Le point extrême fut le carré blanc sur fond blanc de Malevitch, mais là encore il s'agissait d'une forme identifiable, d'une architecture formelle et non d'une véritable monochromie. Yves Klein fit le premier pas vers une monochromie délibérée révélant ainsi une sensibilité inconnue.

La véritable époque bleue fut la plus longue et son influence se fit encore sentir dans ses autres périodes. Pour y exprimer mieux ses considérations spéculatives il a utilisé simultanément le bleu, le rouge et l'or. Bleu, rouge et or n'étaient pas pour lui des fins en soi, ni des valeurs intrinsèques mais des degrés dans la communication et l'expression.

Sous l'angle critique de la réflexion spéculative et évolutive on peut à nouveau les distinguer pour n'en ressentir cependant qu'une impression convergente. Comme nous l'avons vu, le bleu symbolise le spirituel; l'or incarne l'absolu; le rouge, en lui-même comme dans les interprétations historiques, signifie la vie. Les trois réunis symbolisent la vie intérieure qui doit devenir l'apanage spirituel de l'homme à travers cette trilogie monochrome. Sur le plan de la connaissance et de l'évolution rien ne s'y oppose. Bleu, rouge et jaune sont les trois couleurs fondamentales de Mondrian qui en a multiplié les variations en y associant le gris, le noir et le blanc. On peut supposer que Mondrian, dans ses intentions religieuses, avait été également

Yves Klein au Centre technique du Gaz de France, 1961.

contraint par la valeur symbolique de ses couleurs. D'après Hegel, elles sont « les plus pures, les plus simples et les plus primordiales ». Yves se permet une innovation capitale; selon son système symbolique, il transmute le jaune en or. En raison de ce système, et sur la même lancée que Mondrian, en raison de son choix conscient des trois couleurs de Hegel, il amène bleu rouge et or à leur puissante splendeur.

Comment l'homme peut-il acquérir cette vie intérieure? Yves ne veut pas offrir au spectateur un simple tableau sur le mur, mais bien plutôt le mettre dans un état réceptif. Il insiste sur la valeur spirituelle de la couleur. Il emplit la salle d'une atmosphère spécifique; c'est là le véritable but des salles bleues, rouges et or, ainsi que plus tard des salles blanches et vides. La salle où vit l'homme, où il se tient, est ainsi actualisée. Yves provoque consciemment l'absence de contenu, d'effet narratif ou anecdotique dans ses peintures monochromes. « Le vide » devient pour lui le but à atteindre. Il faut que l'homme entre en possession de sa vie intérieure, et aussi de ce vide dont le symbole est la plénitude spirituelle. Partant de cette conception de ses tableaux monochromes, du vide accompli, il réalise le tableau immatériel, et jusqu'à une exposition immatérielle. Ainsi a-t-il actualisé en janvier 1961, à l'exposition de Krefeld, une salle vide et blanche qui est sans doute la seule salle immatérielle d'Yves qui existe encore. S'en suivent toutes les époques suivantes. Elles constituent un grand tout et ses démarches ultérieures conduisent à l'accomplissement de son but. Il s'agit toujours de la réalisation du vide, d'être disponible aux seules valeurs spirituelles, pour mieux appréhender l'infini.

Aussi choisit-il un élément naturel, l'éponge, pour ses peintures monochromes. Ronde de nature, et assoiffée d'eau, Yves l'abreuve de bleu pour exprimer sa sensibilité cosmique. L'éponge sèche trempée dans la couleur bleue est transmuée. Les éponges peintes doivent être considérées comme les vecteurs de la vie spirituelle qu'il veut communiquer. « L'objet trouvé » ne lui suffit plus. Il acquiert une qualité particulière, qui devient composante de l'esprit à la voix ténue pour « faire passer l'invisible par le tangible ».

Dans les monochromies, le rouleau avait déjà remplacé le pinceau; l'étape suivante voit l'élimination totale du pinceau et du rouleau en vue d'une libération complète des aspects narratifs et destructeurs. Yves accède ainsi directement à sa connaissance, à son message, à la réalisation de ses idées. C'est sur le chemin de cette réalisation que se situent les cosmogonies et les empreintes corporelles. L'impact direct de l'événement naturel suscite les images porteuses de ses idées. Vent, pluie, foudre, tempête, soleil, sont retenus comme autant d'événements sensibles non pas en images mais comme image. Cette période ne fut que de courte durée, à l'inverse de celle des empreintes corporelles qu'il réalisa à la manière des suaires et des ombres humaines d'Hiroshima. Les suaires sont nés des empreintes corporelles vécues au cours des combats de judo. Les ombres sur le sol dévasté par la puissance de l'atome à Hiroshima démontrent la présence d'un homme qui n'existe plus. L'ombre était un homme. Le procédé est comparable au résultat des jeux de feu. L'empreinte de flamme des peintures incandescentes prouve que le mur de feu, la fontaine de feu, existent. Les empreintes corporelles sont donc des expériences visant à l'affranchissement du corps, à la transmutation de l'existence humaine en immatériel. Les empreintes corporelles se projettent sur la toile d'après les direc-

l'acclimatisation de l'atmosphère à la surface de notre
est enfouie dans les
entrailles de la terre et couvre
le reflet par la couche absolue du
Climat à la surface de tous
les continents, devenus restes
Salles de séjour communautaires
C'est une sorte de retour à l'ordre
de la légende (1951)
Gouvernement d'une société nouvelle, destinée à
L'Homme libéré
il est tout petit qu'il
peut même lévriter
Occupation : Les
Les obstacles autrefois na
l'acclimatisation traditi
éliminés.

Architecture de l'air, empreinte ANT 102.

tives de Klein. La main de l'artiste est éliminée, il est fier de n'avoir pas touché à la couleur, même du bout des doigts, d'avoir dirigé en habit l'exécution d'empreintes corporelles en présence de nombreux spectateurs. Ce procédé devint à Paris une anthropométrie musicale, au cours de laquelle il réalisa son idée d'une symphonie monotonique. Sur le plan de l'évolution, deux faits sont à considérer : ne pas peindre avec l'aide de la main avait déjà été réalisé par des tachistes comme Pollock. Ne pas peindre d'événement trouve ici son contraire dans l'événement du procédé pictural. Après la période des empreintes corporelles, Klein découvrit dans ses reliefs planétaires une nouvelle expression de sa vision, une démonstration nouvelle de sa sensibilité cosmique qu'annonçaient déjà les cosmogonies et même les éponges monochromes. Qu'il ait coloré en bleu les cartes en relief de certaines parties du globe montre son intention de transmuer la terre entière. Ainsi naquirent quelques disques ou boules peintes en bleu, symboles de la terre et du cosmos.

Vinrent ensuite les moulages en plâtre qu'il exécuta de ses amis comme le faisait Segal aux États-Unis à la même époque. La différence avec Segal réside en ce qu'Yves peignait les moulages en bleu ou même les montait sur un fond doré pour les situer dans leur position choisie, au détriment il est vrai de la franchise d'un témoignage brut. C'est ici qu'apparaît la position unique de Klein dans les nouvelles tendances artistiques; il est un des fondateurs du nouveau réalisme et poursuit cependant d'une manière logique la réalisation de ses spéculations.

Yves s'était déjà occupé d'architecture de l'air à l'époque de ses tableaux monochromes. Le point de départ était une interprétation philosophico-méditative sur les éléments originels : feu, eau, air et terre. Comme la salle vide, l'architecture de l'air devient pour lui un projet de l'immatériel. Il traite d'abord des quartiers isolés, puis des résidences entières, enfin des cités et des pays, auxquels il confère de nouvelles possibilités d'existence. Il les entoure et les subdivise en murailles de feu, murailles d'eau et formes d'air, associe les fontaines de feu et d'eau. Fontaines et murs de feu furent réalisés pour la première fois à l'exposition de Krefeld en maquettes grandeur nature de l'architecture de l'air. C'est avec ces murailles de feu que vint à Yves Klein l'idée des tableaux de feu dont j'ai parlé précédemment et qui devaient par la suite occuper une longue période. Dans ces images la forme incandescente témoigne de la manière la plus évidente de l'action de l'air et du feu. Klein travailla ensuite avec l'eau et le feu et obtint de nouveaux effets. Il combina encore les actions conjointes du feu et de l'eau avec les empreintes corporelles, avec sa trilogie de couleurs, bleu, rouge et or, et même, en dernier lieu, avec les empreintes de plantes qu'il avait pratiquées dans son adolescence. Ce fut sa dernière période. Il pensait avoir fait la synthèse de ses différentes intentions, toutes au service de sa sensibilité intérieure.

Dr Paul Wember
Conservateur du Musée de Krefeld.

Yves Klein a laissé
un très grand nombre d'écrits
pour la plupart demeurés inédits
et qui feront l'objet d'un livre.
Les quelques textes suivants
expriment suffisamment
ses constantes préoccupations.

Quelques extraits de mon journal en 1957

Mes propositions monochromes sont des paysages de la liberté; je suis un impressionniste et un disciple de Delacroix.

A la conférence-discussion de l'I.C.A. de Londres, un homme s'est levé, et furieux s'est écrié: « Tout ceci est une gigantesque plaisanterie, que penser en effet d'une symphonie à une seule note continue? » C'est alors et ainsi que j'eus la victoire dès le début, j'avais là mon magnétophone sur lequel il y avait enregistrés effectivement plusieurs cris humains très longs et continus. Je descendis de l'estrade pour toute réponse et pris le magnétophone par terre pour le poser sur la table et le mettre en fonctionnement: la salle rugissait de joie.

Le geste avait fait la victoire seule, car je ne pus passer finalement les sons et les cris, il n'y avait pas de prise de courant à proximité. On me fit crédit. Le geste seul avait suffi. Le public avait accepté l'intention abstraite.

S'il est vrai que le monde physique est le reflet ou même la projection directe du monde spirituel, alors, dans ce cas, nous sommes bien libérés de ces deux aspects ou états. Mais, en tout cas, de tout temps, les époques de décadence dans toutes les grandes civilisations ont été des époques où la sensibilité, domaine émotionnel essentiellement et exclusivement humain, a été porté à son comble de raffinement et de justesse.

Quoi de plus délicieux pour le nouveau continent aujourd'hui qui vit sa puissante, active et dominatrice période glaciaire, d'observer la vieille Europe qui meurt immensément riche de sensibilité, débarrassée de toute matérialité et spiritualité.

Quel immense grand corps humain elle représente. L'Europe est bien de la « chair » pure, gorgée du sang des civilisations passées et muette de joie intérieure. Nous deviendrons rapidement des anthropophages.

« Le peintre de l'avenir c'est un coloriste comme il n'y en a jamais encore eu... ». Cela viendra dans une génération plus loin. Van Gogh prévoyait la monochromie.

Dans l'œuvre de Van Gogh, la couleur a une valeur plastique qui révèle une vision nouvelle de l'espace, on sait que cette même couleur était, pour le génial Hollandais, le langage et le symbole direct de sa sensibilité.

Il est à remarquer dans l'art que dès que les événements s'assombrissent, il y a toujours envahissement des lignes sur le tableau. Les années difficiles de n'importe quelle vie de civilisation ou même simplement encore à l'échelle de la vie humaine et individuelle, sont striées immédiatement et obscurcies de lignes dans leur art pictural. Pour en revenir à l'équilibre, c'est une position qui ne vaut rien, c'est dans son élément, dans sa race, dans son soi et dans sa dominante qu'il faut rechercher la vie et la paix: la dominante humaine est colorée. Toute une immense évolution à travers les âges le prouve et tend vers la découverte du mystère de la couleur.

Le dessin dans la peinture, c'est de l'écriture autour d'un état d'âme! Cette écriture explique et décrit des absurdités et de l'éphémère superficiel et sans valeur autour du cœur en flammes de l'être.

Van Gogh à Théo (lettre 459): « Les peintures ont leur vie propre qui vient entièrement de l'âme du peintre ». En somme, un peintre est un homme qui, consciemment ou non, dépèce sa propre âme en en extirpant, avec ou sans douleur, ou avec joie, pour chaque tableau, des lambeaux pour les transformer, par l'alchimie de la peinture (génie créateur) en matière de l'âme éphémère périssable et physique.

Le dessin c'est de l'écriture dans un tableau. On dessine un arbre, mais ça reviendrait au même de peindre une couleur et d'écrire à côté: arbre. Dans le fond, le vrai peintre de l'avenir, ce sera un poète muet qui n'écrira rien mais qui racontera, sans articuler, en silence, un tableau immense et sans limite.

.....

L'aventure monochrome

Par la couleur, je ressens le sentiment d'identification complète avec l'espace, je suis vraiment libre.

Dès qu'une couleur n'est plus pure, le drame peut prendre des proportions effarantes.

La liberté totale représente un grand danger pour celui qui ne sait pas ce que c'est.

En présence de ces tableaux monochromes, les Béotiens me répètent souvent: « Mais qu'est-ce que ça représente? ». Je pourrais répondre et je l'ai fait d'ailleurs déjà dans les débuts, que ça représente tout simplement du bleu en soi, ou du rouge en soi, ou bien que c'est le paysage du monde de la couleur jaune par exemple, ce qui n'est pas inexact, mais ce qui importe le plus à mon avis c'est le fait que je sorte, en peignant ainsi une couleur pour elle-même, du phénomène « spectacle » qu'est le tableau conventionnel ordinaire, classique de chevalet.

On pourrait me dire « d'accord » plus de lignes, plus de dessins; mais pourquoi pas deux couleurs? Eh bien, parce que je refuse dans ma peinture de donner un spectacle. Je refuse de comparer et de mettre en présence, pour faire ressortir tel ou tel élément plus fort, par rapport à d'autres plus faibles.

La représentation même la plus civilisée est basée sur une idée de « combat » entre différentes forces et le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame, morbide par définition, qu'il s'agisse d'amour ou de haine.

Le tableau pour moi est comme un individu, je désire le considérer tel qu'il est et ne pas le juger, surtout ne pas le juger!

Dès qu'il y a deux couleurs dans un tableau, un combat est engagé; du spectacle permanent que donne ce combat des deux couleurs dans le domaine psychologique et émotionnel, le lecteur en tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d'un point de vue philosophique et humain pur.

Tout comme les impressionnistes dont je me considère comme l'un des continuateurs, tout comme plus directement encore Delacroix dont je me considère le disciple, je flâne et rencontre des états, des choses sympathiques, un paysage réel ou imaginaire, un objet, une personne, ou tout simplement un nuage de sensibilité inconnu, que je traverse soudain par hasard, une ambiance...

De la conversation muette qui s'ensuit entre l'état des choses et moi, naît une affinité impalpable « indéfinissable », comme dit Delacroix. C'est cet « indéfinissable », ce moment poétique ineffable, que je désire fixer sur ma toile puisque mon mode d'être (attention, je ne dis pas d'expression) est de faire de la peinture. Je peins donc le moment pictural qui est né d'une illumination par imprégnation dans la vie elle-même.

Sentir l'âme sans l'expliquer, sans vocabulaire et représenter cette sensation... C'est je crois ce qui m'a amené à la monochromie!

Les lignes, barreaux de prison psychologique à mon sens, sont en nous et dans la nature bien sûr, mais elles sont nos chaînes, elles sont la concrétisation de notre état de mortels, de notre sentimentalité, de notre intellect, jusqu'à notre domaine spirituel. Elles sont notre hérédité, notre éducation, notre squelette, nos vices, nos aspirations, nos qualités, nos astuces... Bref, notre monde psychologique au grand complet, jusque dans ses recoins les plus subtils.

La couleur, au contraire, à l'échelle nature et humaine, est ce qui baigne le plus dans la sensibilité cosmique. La sensibilité n'a pas de recoins, elle est comme l'humidité dans l'air. La couleur, c'est pour moi la sensibilité « matérialisée ».

Il y a des couleurs gaies, majestueuses, vulgaires, douces, violentes ou tristes.

Les couleurs sont humaines par cela même qu'elles sont extérieures à nous, tout en faisant partie intégrante de notre personne et vie intérieure; là elles sont chargées de toute notre activité sentimentale. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que si l'on réalise bien ceci, on est libre; car la couleur, elle, est libre. Elle est dissoute dans l'espace instantanément. En contemplant une couleur terriblement triste, par exemple, nous nous sentons baignés, dissous dans un espace incommensurablement et extradimensionnellement triste, c'est la liberté triste plus vaste que l'infini.

La ligne court, va à l'infini, tandis que la couleur, elle, « est » dans l'infini.

Pour moi, les couleurs sont des êtres vivants, des individus très évolués qui s'intègrent à nous, comme à tout. Les couleurs sont les véritables habitants de

Anthropométrie de l'époque bleue, 1960.

l'espace. La ligne, elle, ne fait que voyager à travers et le parcourir; elle ne fait que passer... Chaque nuance n'est que de la même race de la couleur de base mais possède bien sa vie propre et autonome, ce qui signale tout de suite que le fait de peindre une seule couleur, n'est pas limité, il y a des myriades de nuances de toutes les couleurs, chacune en soi a sa valeur individuelle et particulière.

Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique que tous les peintres emploient est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'événement. Je pense donc je peux dire: Mes tableaux représentent des événements poétiques ou plutôt ils sont des témoins immobiles et silencieux, et statiques de l'essence même du mouvement et de vie en liberté qu'est une flamme de poésie pendant le moment pictural!

Mes tableaux sont les cendres de mon art. C'est avec la monochromie que je me grise le plus. Je ne sais plus, j'ai essayé bien des manières. J'ai été peintre comme il est admis d'être peintre, j'ai été plus avant et avant-garde même; toutes les périodes, je les ai passées, j'étais insatiable et puis les plaisirs, les consolations, j'en suis déjà blasé. Je crois en tout cas que ce n'est qu'avec la monochromie que je vis vraiment la vie picturale, la vie de peintre dont je rêvais, c'était exactement ça que j'espérais de la peinture. J'y suis, et dans cette matière spéciale, la matière picturale, je m'épanouis. C'est vrai, je suis pour la première fois grisé et satisfait pleinement en peignant monochrome. La vie de la couleur ! Et puis cela me rappelle, à Colombo, les marchands de pierres précieuses qui vous vidaient sur demande le sac de saphirs, ou le sac d'aigues-marines, de rubis, et ça faisait des petits tas sur une table recouverte de velours incolore sale. Quelle eau ! Quel scintillement infini !

Lors de ma seconde exposition à Paris, chez Colette Allendy, en 1956, j'ai présenté un choix de propositions de couleurs et de formats différents. Ce que je réclamais du public, c'est cette « minute de vérité » dont parlait Pierre Restany dans sa préface à mon exposition, permettant de faire table rase de toute contamination extérieure et d'atteindre à ce degré de contemplation où la couleur devient pleine et pure sensibilité.

Malheureusement, il est apparu au cours des manifestations qui eurent lieu à cette occasion, et notamment lors d'un débat organisé chez Colette Allendy, que de nombreux spectateurs, prisonniers d'une optique apprise, demeuraient beaucoup plus sensibles au rapport des différentes propositions entre elles (rapport de couleurs, de nouveau, de valeurs, de dimensions et d'intégrations architecturales): ils reconstituaient les éléments d'une polychromie décorative. C'est ce qui m'a conduit à pousser plus avant la tentative et à présenter cette fois-ci en Italie, à la Galerie Apollinaire de Milan, une exposition consacrée à ce que j'ai osé appeler mon époque Bleue. (Je me consacrais en effet, depuis plus d'un an déjà, à la recherche de la plus parfaite expression du « Bleu »).

Cette exposition était composée d'une dizaine de tableaux bleu outre-mer foncé, tous rigoureusement semblables en ton, valeur, proportions et dimensions. Les controverses assez passionnées soulevées par cette manifestation m'ont prouvé la valeur du phénomène et la profondeur réelle du bouleversement qu'il entraîne chez les hommes de bonne volonté, fort peu soucieux de subir passivement la sclérose des concepts reconnus et des règles établies.

Je suis heureux malgré toutes mes erreurs et mes naïvetés, et les utopies dans lesquelles je vis, de me trouver à la recherche d'un problème aussi actuel.

L'observation la plus sensationnelle fut celle des « acheteurs ». Ils choisirent parmi les onze tableaux exposés, chacun le leur et le payèrent chacun le prix demandé. Les prix étaient tous différents bien sûr. Ce fait démontre que la qualité picturale de chaque tableau était perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique d'une part, et d'autre part, évidemment ceux qui choisissaient reconnaissaient cet état des choses que j'appelle la « Sensibilité picturale ».

Le tableau physique ne doit son droit de vivre en somme qu'au seul fait que l'on ne croit qu'au visible tout en sentant bien obscurément la présence essentielle d'autre chose; bien autrement plus important.

Donc, je suis à la recherche de la réelle valeur du tableau, celle qui fait que deux peintures rigoureusement identiques en tous les effets visibles et lisibles, tels lignes, couleurs, dessin, formes, format, épaisseur de pâte et technique en général, mais peints l'un par « un peintre » et l'autre par un habile « technicien », un « artisan » et bien qu'officiellement reconnus tous deux comme « peintre » par la collectivité; cette valeur réelle invisible fait que l'un des deux objets est un « tableau » et l'autre pas.

A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être « tout court ». Je serai un « peintre », on dira de moi: c'est le « peintre ». Et je me sentirai un « peintre », un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que « j'existe » comme peintre sera le travail pictural le plus « formidable » de ce temps.

Comme le fait qu'un poète qui n'écrit pas de poèmes est bien plus dans la poésie qu'un poète qui conclut toutes ses « pontes » noir sur blanc. C'est indécent et obscène de matérialiser ou d'intellectualiser. C'est déjà assez sensuel dans l'abstrait de vivre consciemment la poésie ou la peinture ou l'art tout court.

Les peintres ne sont pas créateurs dans le sens primaire qu'on voudrait quelquefois nous faire admettre.

Ils ne sont pas des enfanteurs de tableaux. La création artistique est à mon avis bien distincte de la procréation animale ou humaine.

Un peintre collaborant avec un architecte pour la décoration d'une construction neuve par exemple, ne peindra plus des décorations murales figuratives, abstraites, ou monochromes sur les murs, mais tout simplement donnera par sa présence dans sa collaboration avec l'architecte, à la construction de l'édifice, une sensibilité, une vie sensible, une chaleur, un orgueil que l'édifice aurait mis, lui-même en collaboration avec ses habitants, beaucoup plus longtemps à établir et certainement pas dans des conditions de douceur, de gentillesse, de fantastique, de formidable, d'extraordinaire et de merveilleux, comme le peintre de l'avenir pourra le faire, par sa seule présence effective, de temps en temps, dans l'édifice pendant sa construction.

L'édifice sera décoré de matière « sensibilité picturale ». Ainsi l'architecte moderne pourra enfin, tout à sa guise, ne penser qu'à l'utilitaire strict et laisser le soin à l'artiste-peintre de créer le climat, de vertige poétique pictural dans toute l'atmosphère neuve de la construction.

Et l'or, ça c'était quelque chose ! Ces feuilles qui

volaient littéralement au moindre courant d'air, sur le plat coussinet que l'on tenait dans une main pendant que de l'autre on les attrapait au vol avec le couteau. Et puis, le coup de peigne que l'on se passe dans les cheveux. La feuille que l'on pose délicatement sur la surface à dorer, enduite au préalable d'une assiette et mouillée à l'eau gélatineuse chaque fois. Quelle matière ! Quelle meilleure école du respect de la matière picturale ! Enfin venait le polissage à la pierre d'agathe, etc.

L'illumination de la matière, dans sa qualité physique profonde, je l'ai reçue là pendant cette année chez « Savage ». Chez moi, en rentrant le soir dans ma chambre, j'exécutais des gouaches monochromes sur des morceaux de carton blanc et aussi de plus en plus je me servais beaucoup de pastels. J'aimais beaucoup le ton pastel. Il me semblait que, dans cette matière, chaque grain de pigment restait libre et individuel sans être tué par le médium fixatif et j'en exécutais de très grands, mais hélas, ou bien fixés au vaporisateur ils perdaient tout leur éclat et baissaient de ton, ou bien non fixés ils se détérioraient et tombaient en poussière peu à peu, et puis aussi la beauté de la couleur était là mais sans la force picturale.

Je n'aimais pas les couleurs broyées à l'huile. Elles me semblaient mortes; ce qui me plaisait pardessus tout, c'était les pigments purs, en poudre, tels que je les voyais souvent chez les marchands de couleurs en gros. Ils avaient un éclat et une vie propre et autonome extraordinaires. C'était la couleur en soi véritablement. La matière colorée, vivante et tangible.

Ce qui me désolait, c'était de voir que cette poudre incandescente, une fois mélangée à une colle ou à un médium quelconque destiné à la fixer au support, perdait toute sa valeur, se ternissait, baissait de ton.

Anthropométrie ANT 101, 1961.

On pouvait obtenir des effets d'empâtement, mais en séchant ce n'était plus la même chose; la magie effective colorée avait disparu.

Chaque grain de poudre paraissait avoir été tué individuellement par la colle ou l'ingrédient quelconque destiné à le lier aux autres comme au support.

Irrésistiblement attiré par cette manière nouvelle monochrome, je décidais d'entreprendre les recherches techniques nécessaires pour trouver un médium capable de fixer le pigment pur au support sans l'altérer. La valeur couleur serait alors représentée d'une manière picturale. Evidemment, la possibilité de laisser les grains de pigment en totale liberté, tels qu'ils se trouvent en poudre, mêlés peut-être mais indépendants, tout en étant tous semblables, me souriait assez. « L'Art, c'est la liberté totale, c'est la vie; dès qu'il y a emprisonnement d'une manière quelconque, il y a atteinte à la liberté et la vie diminue en fonction du degré d'emprisonnement ».

Pour laisser en liberté le pigment poudre que je découvrais chez les marchands de couleurs, tout en le présentant en tant que tableau, il aurait fallu l'étaler par terre tout simplement. La force d'attraction invisible l'aurait retenu à la surface du sol sans l'altérer. A l'époque, je ne jugeais pas cette solution possible et surtout acceptable pour le public des arts plastiques, même le plus informel soit-il. Aussi, je me suis mis au travail dans la forme picturale classique, c'est-à-dire je me suis mis à peindre des tableaux monochromes.

La technique était et est encore, à un stade beaucoup plus perfectionné bien sûr, la suivante: je me contentais de rester dans le format classique, rectangulaire, pour ne pas choquer psychologiquement le lecteur qui, ainsi, se voyait présenter une surface colorée et non une forme colorée plane. Ce que je désirais à l'époque, c'était présenter d'une manière un peu artificieuse peut-être une ouverture sur le monde de la couleur représentée, une fenêtre ouverte sur la liberté de s'imprégner d'une manière infinie et sans limite dans l'état coloré incommensurable. Mon but était de présenter au public une possibilité d'illumination de la matière picturale colorée en soi qui fait que tout état des choses physiques, pierre, roche, bouteilles, nuages, peut devenir un objet de voyage par imprégnation pour la sensibilité humaine du lecteur dans la sensibilité cosmique, sans limite, de toute chose.

Un tel lecteur idéal devant une de ces surfaces colorées devenait alors, en sensibilité seulement, bien sûr, « extradimensionnel » à un tel degré qu'il était « tout dans tout », imprégné dans la sensibilité de l'univers.

Le bleu n'a pas de dimensions. « Il est hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont ».

Ce sont des espaces psychologiques; le rouge, par exemple, présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles et tangibles, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible.

A signaler: le feu est bleu et non pas rouge ou jaune. Il n'y a qu'à visuellement en observer le cœur pour en avoir la preuve.

Les pauvres possibilités de la perspective en peinture, le « trompe-l'œil » comme l'on dit si bien, sont l'apanage des impuissants qui se sentent des sculpteurs ratés. Le vrai peintre ne vit que dans sa couleur et la brasse, l'applique sur toute sa toile comme pour la retisser de nouveau avec toute la

Feu couleur FC 3, 1982,

science de la tension de la surface qui doit lui être innée.

« Il y a dans l'ouvrage d'art une gravité qui n'est pas dans l'homme. C'est lorsque l'homme est grave et sérieux qu'il n'est pas capable d'ouvrage » (Delacroix).

Les peintres partisans de la ligne, de la forme et du contour sont inférieurs aux sculpteurs. La peinture, c'est avant toutes choses la couleur elle-même, en soi.

Publié dans *Art et Création*, nº I, janvier-février 1968.

Théâtre du vide

Le théâtre se cherche depuis toujours; il se cherche depuis le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'Eden en fait; l'important est d'établir une bonne fois nos positions statiques, chacun d'une manière individuelle et non plus personnelle dans l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout que je suis le peintre... Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je tiens à dire aussi: « Je suis l'acteur, je suis le compositeur, l'architecte, le sculpteur. » Je tiens à dire: « Je suis. » L'on m'objectera sans doute que cela a déjà été hurlé de toutes sortes de manières variées; c'est certainement juste. Par conséquent, je répète peut-être cela, mais conscient, bien conscient d'avoir atteint le droit de le dire: et voilà que, pour moi comme pour tous, il n'y a plus rien à faire; le théâtre officiel, aujourd'hui, c'est « être » et je « suis » bien effectivement tout ce que l'on veut bien que je « sois » et même tout ce que l'on ne veut pas que je « sois » ! J'atteindrai même à ne plus « être » du tout un jour !... Mais, que l'on ne s'y trompe pas: il ne s'agit pas de moi quand je dis je, moi, mon, etc.

C'est parce que l'esprit dans lequel je vis est un esprit d'émerveillement, stabilisé et continu, un esprit classique, que je n'ai aucun caractère d'avant-garde, de cette avant-garde qui, elle, vieillit si vite, de génération en génération.

Mon art n'appartiendra pas à l'époque, pas plus que l'art de tous les grands classiques n'a appartenu aux époques où ils ont vécu, parce que je cherche avant tout, comme eux, à créer dans mes réalisations cette « transparence », ce « vide » incommensurable dans lequel vit l'esprit permanent et absolu délivré de toutes dimensions !

Non, je ne me laisse pas prendre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-propos orgueilleux, égocentrique et même vaniteux sans doute en apparence: mon théâtre prendra une valeur universelle dans la mesure même où mes compagnons connaîtront mieux ma pensée que moi-même je ne la connais, car s'ils sont des milliers, ils la refléteront des milliers de fois alors que moi je suis seul.

Je me rends très bien compte que je me présente, tout seul, en écrivant ces lignes avec ce qui semblerait une sorte de complexe du plus fort. Je signale à ceux qui seraient assez aveugles et maladroits pour me donner l'avantage d'attaquer mon exaspération du moi qu'il est bien facile de m'entraîner à la défaite mais à cette sorte de défaite que sont les veilles des grandes victoires définitives pour ceux qui entrent dans le grand jeu et savent s'exposer.

J'ai lutté contre ma vocation de « peintre », en partant au Japon pour y vivre l'aventure Judo et Arts martiaux anciens et de même j'ai lutté contre ma vocation « d'homme de théâtre »; mais précisé-

ment, le Judo, par la pratique physique et spirituelle des Katas, s'est constitué, malgré moi, ma formation dans cette discipline de l'art qu'est le théâtre, d'une manière imprévisible, mais tout aussi profitable et profonde, sinon peut-être plus encore, que n'importe quelle autre. En présentant ce qui suit, j'obéis à une nécessité profonde, j'agis en réaliste plein de gros bon sens. J'aime Molière et Shakespeare parce que, dans leur œuvre, se trouve cette transparence du vide qui me fascine.

Pour moi « théâtre » n'est pas du tout synonyme de « Représentation » ou de « Spectacle ».

D'importants chercheurs qui, eux, ont été d'avant-garde, comme Taïroff, par exemple, voulaient théâtraliser le théâtre.

Eivreinoff rêvait du monodrame, de la théâtralité dans la vie quotidienne, pensée — geste — parole.

Stanislavsky, réaliste extrémiste, aurait souhaité la mort effective et définitive de l'acteur qui doit jouer sa mort en scène. Le précurseur Dada Vakhtangof enferma le public dans une salle de théâtre pendant deux heures dans le seul but cynique de les enfermer tout simplement. Cet événement faisait partie, d'ailleurs, de son « théâtre de la révolte » et s'intitulait « La Soirée insolite ».

Le Tchécoslovaque Burian créa un théâtre synthétique; les personnages de sa pièce, « Roméo et Juliette », étaient des machines fantastiques et infernales qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs en coulisse disaient le texte. Amphithéâtroff montait des piécettes laconiques de dix minutes, coupées de discussions; les discussions faisaient partie évidemment du programme. Ce qui l'amènera à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avance ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais, en aucune manière, les pavés.

Les phonographes, dans « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Jean Cocteau, sont aussi de très beaux phénomènes.

Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la convention, de l'optique apprise, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle. Je crois que presque tout a été fait, jusqu'à Jacques Polieri dans sa mise en scène de la pièce de Tardieu ces temps derniers, qui fait entendre des voix sur la scène où trois panneaux-écrans sont là pour tout décor et toute présence ! (Son idée d'ailleurs est de faire vivre et parler les décors.)

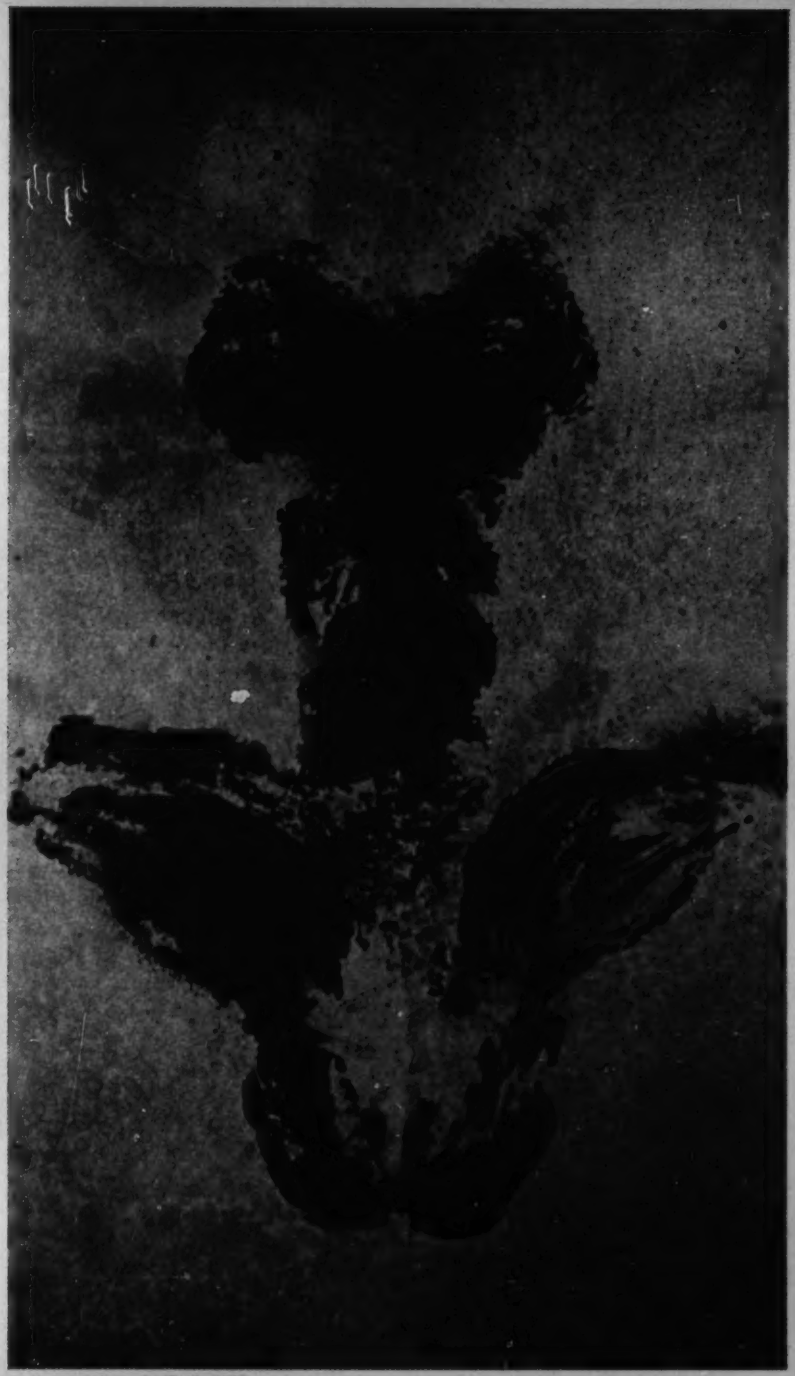
Bravo ! — Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention; j'avertis bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec l'une quelconque de ces directions ou recherches sauf, peut-être, avec celles d'Antonin Artaud, qui sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici. Cependant Artaud, comme bien d'autres « Grands » du vrai théâtre, se perdait dans cette fausse conception artificielle et intellectuelle du Verbe qui en a dérouté tant si longtemps. Pour ma part, je ne sais qu'une chose. c'est « qu'au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu »; deux fois « être » pour deux fois « Verbe » plus « Dieu », en tout cinq points qui, si on les médite un peu, disent bien ce qu'ils veulent dire: le « Verbe » dans cette aforme n'est pas « Parole » articulée ni même désarticulée.

Ce que je désire: Plus de rythme, surtout plus jamais de rythme !

Et puis mon œuvre n'est pas une « recherche », elle est mon sillage. Elle est la matière même de la vitesse statique vertigineuse, à laquelle je me pro-

Feu couleur FC 16, 1962.

Sculpture éponge SE 33, 1960.



Anthropométrie ANT 49, 1960.

pulse sur place dans l'immatériel ! Attention encore, je tiens à bien préciser que je ne dis pas, en parlant de mon œuvre: « C'est bien plus beau parce que c'est inutile » ! Non, je dis: « C'est ainsi, ce sera ainsi, et personne ne pourra jamais rien faire pour que ce ne soit pas ainsi » ! Pourquoi? Parce que, précisément c'est « classique »!

...Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-aspectacle commence !

L'auteur vit sa création: il est son public, et son triomphe ou son désastre. Rapidement, l'auteur n'est même plus là lui-même, et pourtant tout continue...

...Vivre une constante manifestation, connaître la permanence d'être: être là, partout, ailleurs, dedans comme dehors, une sorte de sublimé du désir, une matière imbibée, imprégnée dans « partout »... et tout continue, mono-théâtre, hors du monde psychologique enfin... L'avenir du théâtre; c'est une salle vide: ce n'est plus de salle du tout !

Ce manifeste de 1954 m'a, depuis, inspiré des propositions médiatrices telles que celles qui vont suivre:

Créer une sorte de théâtre privé, à fréquenter (affectivement), par abonnement.

Les membres reçoivent chacun, en échange de leur cotisation, un siège à leur nom dans la salle vide du théâtre où se donne la constante manifestation sans acteur, sans spectateur, etc. Cette constante *areprésentation*, dans cette salle où ne pénètre plus personne après son installation, doit avoir des moments plus intenses que d'autres; signalés, au début, aux abonnés, par un programme qu'ils reçoivent par la poste ou ...autrement ! A ces moments particuliers, le soir de préférence, ou au petit matin, au lever du soleil, le théâtre doit être illuminé, brillamment, de manière que cela se voit bien de l'extérieur (la situation idéale d'un tel théâtre, pour l'instant, serait à Paris, celle du Marigny, par exemple).

Encore une fois, je le répète, tout est fermé, personne ne peut entrer à l'intérieur, seul le bureau de location à l'entrée est ouvert pour que les retardataires et non abonnés puissent, au dernier moment, louer les quelques défections avant chaque manifestation. Le directeur d'un tel théâtre devra rechercher dans la ville, à la campagne ou au cours de longs voyages effectués à cet effet, les acteurs qui conviennent et ainsi constamment renouveler la troupe. Les acteurs seront choisis par lui dans la rue, partout ou ailleurs, et devront signer aussitôt un contrat ferme avec avance sur leurs honoraires.

Le nouvel acteur ainsi choisi n'aura rien d'autre à faire qu'à savoir qu'il est un acteur et à passer pour toucher ses cachets après chaque séance ou « au moment d'hyper-intensité » indiqué dans le programme des abonnés.

Après avoir ainsi été engagé l'acteur s'enfuira chargé de cette nouvelle et grave responsabilité d'être un acteur et disparaître dans la foule, dans la société pour devenir enfin un visiteur sérieux dans le gigantesque musée du temps passé qu'est devenu le monde moderne d'aujourd'hui !

Texte publié dans le journal « *Dimanche* », du 27 novembre 1960, édité à l'occasion du Festival d'art d'avant-garde.

Attendu que j'ai peint...

Attendu que j'ai peint des monochromes pendant quinze ans,

Attendu que j'ai créé des états de peinture immatérielle,

Attendu que j'ai manipulé les forces du vide,

Attendu que j'ai sculpté le feu et l'eau et que, du feu et de l'eau j'ai tiré des peintures,

Attendu que je me suis servi de pinceaux vivants pour peindre, en d'autres termes du corps nu de modèles vivants enduits de peinture, ces pinceaux vivants étant constamment placés sous mes ordres, du genre: « un petit peu à droite; et maintenant vers la gauche; de nouveau un peu à droite », etc. Pour ma part, j'avais résolu le problème du détachement en me maintenant à une distance définie et obligatoire de la surface à peindre. Attendu que j'ai inventé l'architecture et l'urbanisme de l'air — bien sûr, cette nouvelle conception transcende le sens traditionnel des termes « architecture » et « urbanisme » — mon but, à l'origine, étant de renouer avec la légende du Paradis perdu. Ce projet a été appliqué à la surface habitable de la Terre par la climatisation des grandes étendues géographiques, à travers un contrôle absolu des situations thermiques et atmosphériques, dans ce qui les relie à notre condition d'êtres morphologiques et psychiques,

Attendu que j'ai proposé une nouvelle conception de la musique avec ma « Monotone-Silence-Symphonie »,

Attendu que, parmi d'autres aventures sans nombre, j'ai recueilli le précipité d'un théâtre du vide.

Je n'aurais jamais cru, il y a quinze ans, à l'époque de mes premières tentatives, qu'il m'arriverait un jour, brusquement, d'éprouver le besoin de me justifier — la nécessité de satisfaire votre désir de savoir les pourquoi et les comment de tout ce qui s'est passé, et les pourquoi et les comment de ce qui est encore plus dangereux pour moi, à savoir l'influence de mon art sur les jeunes générations d'artistes à travers le monde d'aujourd'hui. Je suis gêné d'entendre dire qu'un certain nombre d'entre eux pensent que je représente un danger pour l'avenir de l'art — que je suis l'un de ces produits désastreux et nocifs de notre époque qu'il est indispensable d'écraser et de détruire complètement avant que les progrès du mal aient pu s'étendre. Je suis désolé d'avoir à leur apprendre que telles n'étaient pas mes intentions; et d'avoir à déclarer avec plaisir, à l'intention de ceux qui ne croient pas au destin d'une multiplicité de nouvelles possibilités que ma démarche laisse entrevoir: « Attention » ! Aucune cristallisation de ce genre ne s'est encore produite; je suis incapable de me prononcer sur ce qui se passera après. Tout ce que je peux dire c'est qu'aujourd'hui je ne me sens plus aussi effrayé qu'autrefois de me trouver face au souvenir du futur.

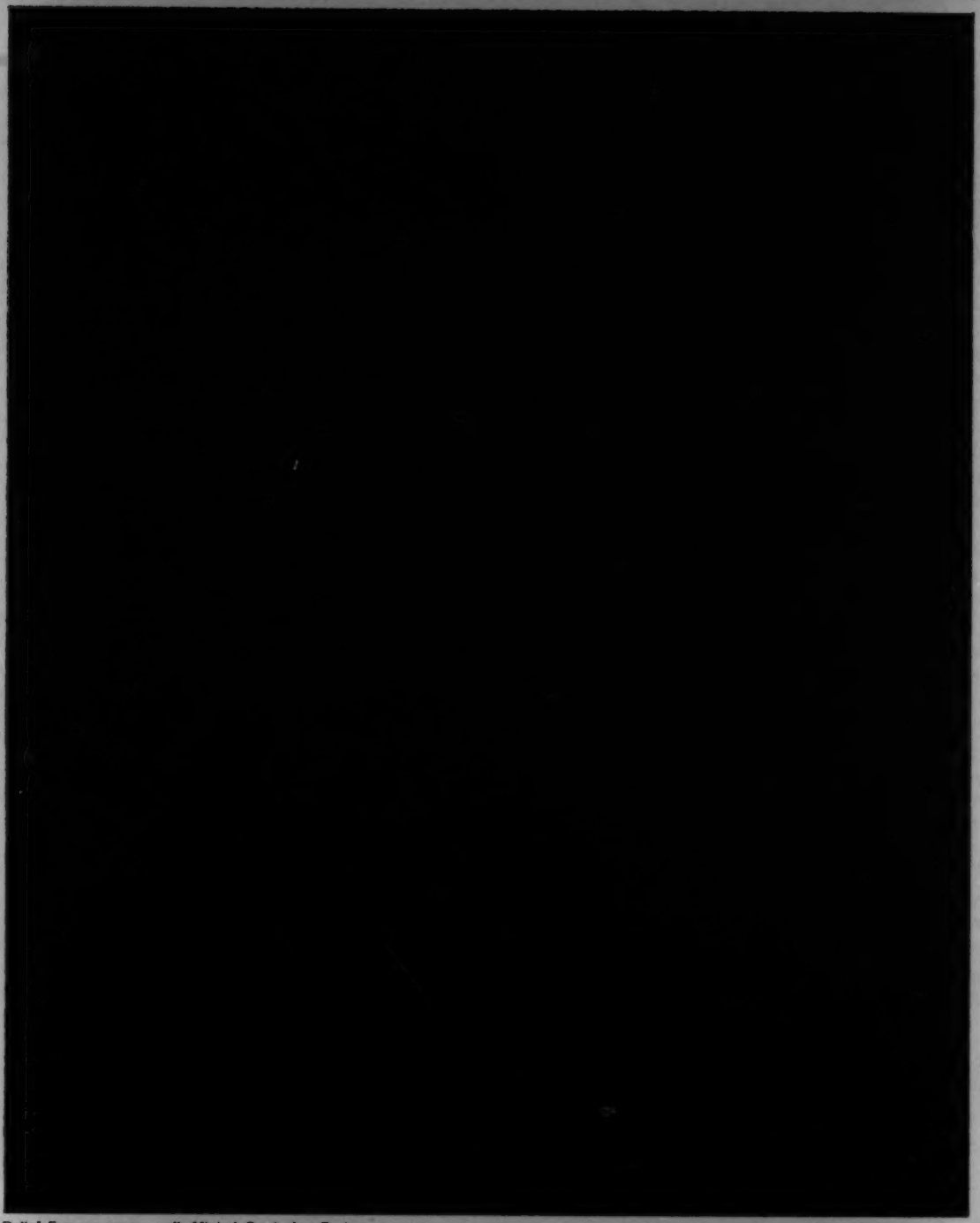
Un artiste se sent toujours un peu gêné quand on lui demande de s'expliquer sur son œuvre. Ses ouvrages devraient parler par eux-mêmes, particulièrement quand il s'agit d'ouvrages de valeur.

Par conséquent que dois-je faire? Faut-il que je m'arrête?

Non ! car ce que j'appelle « l'indéfinissable sensibilité picturale » interdit absolument, et précisément, cette solution personnelle.

Alors...

Alors je pense à ces mots qu'une inspiration soudaine me fit écrire un soir: « L'artiste futur ne serait-il pas celui qui, à travers le silence, mais éternellement, exprimerait une immense peinture à laquelle manquerait toute notion de dimension? »



Relief Eponge rouge, coll. Michel Couturier, Paris.

Les visiteurs des galeries — toujours les mêmes, et comme tout le monde — porteraient avec eux cette immense peinture, dans leur mémoire (une mémoire qui ne dériverait pas du tout du passé mais qui serait à elle seule la connaissance d'une possibilité d'accroître indéfiniment l'incommensurable à l'intérieur de la sensibilité humaine de l'indéfinissable). Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique en sorte de recevoir cette grâce qui permet une réelle créativité du vide.

De la même manière que je créais une « Monotone-Silence-Symphonie » en 1947, composée de deux parties, — un énorme son continu suivi d'un silence aussi énorme et étendu, pourvu d'une dimension illimitée, — je vais tenter aujourd'hui de faire défiler devant vous un tableau écrit de ce qu'est la courte histoire de mon art, ce qui sera suivi naturellement, à la fin de mon exposé, d'un pur silence affectif.

Mon exposé se terminera par la création d'un irrésistible silence « a posteriori », dont l'existence dans notre espace commun, qui n'est autre, après tout, que l'espace d'un seul être vivant, est immunisé contre les qualités destructrices du bruit physique.

Cela dépend beaucoup du succès de mon tableau écrit dans sa phase technique et audible initiale. C'est alors seulement que l'extraordinaire silence « a posteriori », au milieu du bruit aussi bien que dans la cellule du silence physique, engendrera une nouvelle et unique zone de sensibilité picturale de l'immatériel.

Ayant aujourd'hui atteint ce point de l'espace et de la connaissance, je me propose de me ceindre les reins, puis de reculer de quelques pas, rétrospectivement, sur le plongeoir de mon évolution. A la manière d'un champion olympique de plongeon, dans la plus classique technique du sport, je dois me préparer à faire le plongeon dans le futur d'aujourd'hui en reculant tout d'abord avec la plus extrême prudence, sans jamais perdre de vue cette limite consciemment atteinte aujourd'hui — l'immatérialisation de l'art.

Quel est le but de ce voyage rétrospectif dans le temps? Simplement je voudrais éviter que vous ou moi nous ne tombions au pouvoir de ce phénomène des rêves qui décrit les sentiments et les paysages qui seraient provoqués par notre brusque atterrissage dans le passé. Ce passé qui est précisément le passé psychologique, l'anti-espace, que j'ai abandonné derrière moi au cours des aventures vécues depuis quinze ans.

A présent, je me sens particulièrement enthousiasmé par le « mauvais goût ». J'ai la conviction intime qu'il existe là, dans l'essence même du mauvais goût, une force capable de créer des choses qui sont situées bien au-delà de ce que l'on appelle traditionnellement « l'œuvre d'art ». Je veux jouer avec la sentimentalité humaine, avec sa « morbidité », froidement et férocement. Ce n'est que très récemment que je suis devenu une sorte de fossoyeur de l'art (assez curieusement, j'utilise en ce moment les termes mêmes de mes ennemis). Quelques-unes de mes œuvres les plus récentes sont des cercueils et des tombes. Et dans le même temps je réussissais à peindre avec du feu, utilisant pour ce faire des flammes de gaz particulièrement puissantes et dessicantes, dont certaines avaient près de trois à quatre mètres de hauteur. Je les faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrait la trace spontanée du feu.

En somme, mon propos est double: tout d'abord enregistrer l'empreinte de la sentimentalité de l'homme dans la civilisation actuelle; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle

du feu. Et tout ceci parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle; et je tiens pour assuré que, dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent.

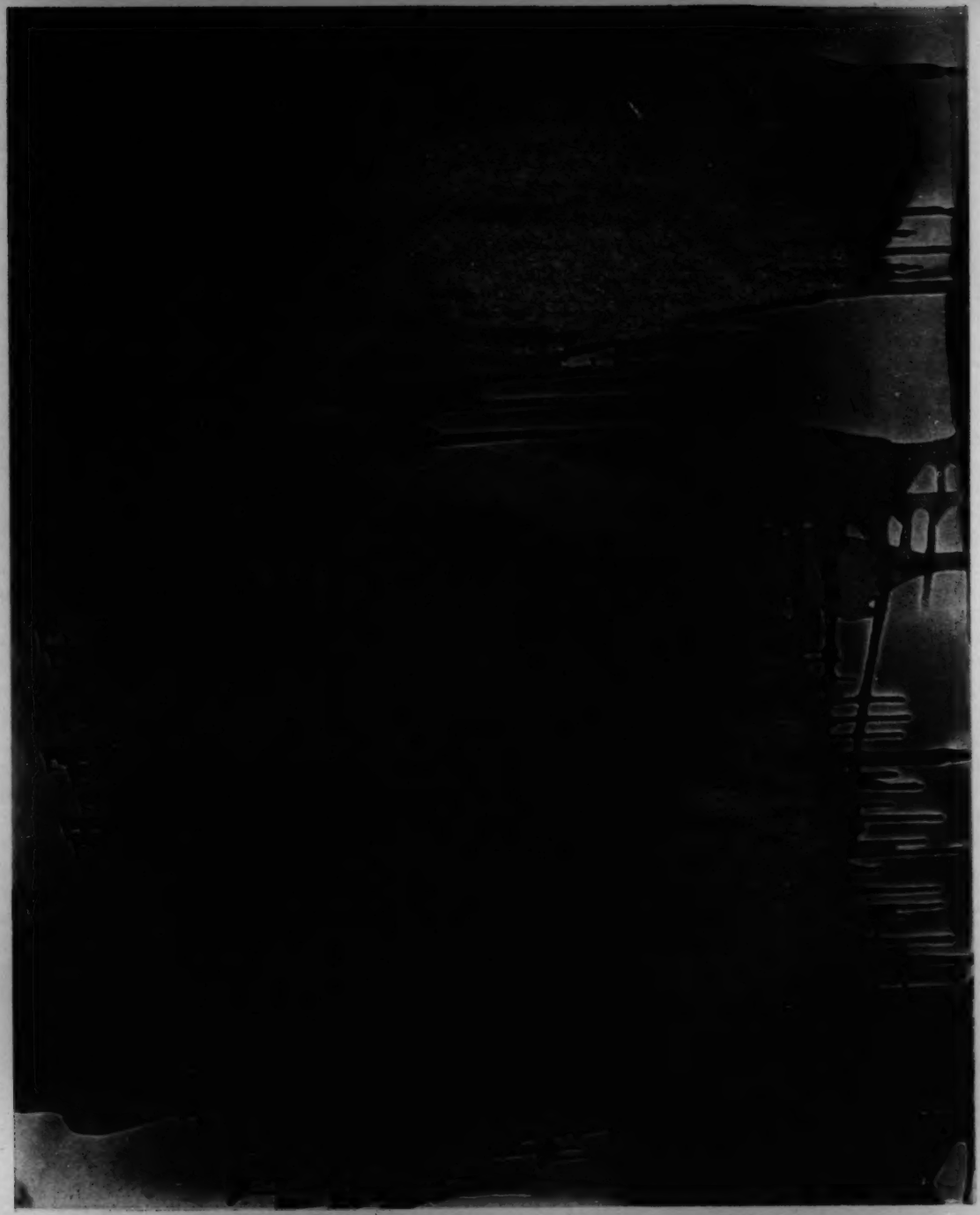
Tous les faits qui sont contradictoires sont d'authentiques principes d'une explication de l'univers. Le feu est vraiment l'un de ces principes authentiques qui sont essentiellement contradictoires les uns aux autres, étant en même temps la douceur et la torture dans le cœur et dans l'origine de notre civilisation. Mais qu'est-ce qui provoque en moi cette recherche de la sentimentalité à travers la fabrication de super-tombes et de super-cercueils? Qu'est-ce qui provoque en moi cette recherche de l'empreinte du feu? Pourquoi faut-il que j'en cherche la Trace elle-même? Parce que tout travail de création, sans tenir compte de sa position cosmique, est la représentation d'une pure phénoménologie — tout ce qui est phénomène se manifeste de lui-même. Cette manifestation est toujours distincte de la forme, et elle est l'essence de l'immédiat, la trace de l'Immédiat.

Il y a quelques mois, par exemple, je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs (est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe?). Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un enregistrement du vent. Je plaçais une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale 7 à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée. La seule chose ennuyeuse dans ce projet était que de tout le voyage je ne pouvais me séparer de ma peinture.

Les empreintes atmosphériques que j'enregistrais il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mon but est d'extraire et d'obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence — que les circonstances en soient humaines, animales, végétales ou atmosphériques. Je voudrais maintenant, avec votre permission — et je vous demande la plus extrême attention — vous révéler la phase de mon art qui est peut-être la plus importante et certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez me croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout ne serait-il pas préférable d'être mangé que d'être bombardé à mort?

Il m'est très difficile de développer cette idée qui m'a tourmenté pendant des années. Aussi je vous la livre telle quelle afin que vous en tiriez vos propres conclusions à propos de ce que je pense être l'avenir de l'art. Si nous faisons de nouveau un pas en arrière suivant les lignes de mon évolution, nous arrivons au moment où j'imaginais de peindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce procédé était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le temps de la création.

Bien des critiques se sont écriés que par cette méthode de peinture je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on a appelé l'« action painting ». Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que cette entreprise se distinguait de l'« action painting » en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.



Feu couleur FC 7, coll. Michel Couturier, Paris.

Pour ne citer qu'un exemple des erreurs anthropométriques entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se transformaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l'« ultra-action-painting » ! Personnellement jamais je ne tenterai de me barbouiller le corps et de devenir ainsi un pinceau vivant; mais au contraire, je me vêtirais plutôt de mon smoking et j'enfilerais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible.

Qu'est-ce qui m'a conduit à l'anthropométrie? La réponse se trouve dans les œuvres que j'ai exécutées entre 1956 et 1957, alors que je prenais part à cette grande aventure qu'était la création de la sensibilité picturale immatérielle.

Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Résultat: un atelier vide. Tout ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans mon atelier vide, et mon activité créatrice d'états picturaux immatériels se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais méfiant, vis-à-vis de moi-même, mais jamais vis-à-vis de l'immatériel. A partir de ce moment-là je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. J'avais passé beaucoup trop de temps seul dans cet atelier vide: je ne voulais plus y rester seul avec ce vide merveilleusement bleu qui était en train d'éclore.

Quoique cela pût paraître étrange, souvenez-vous que j'étais parfaitement conscient du fait que je n'éprouvais nullement ce vertige ressenti par tous mes prédécesseurs quand ils se sont trouvés face à face avec le vide absolu qui est tout naturellement le véritable espace pictural. Mais à prendre conscience d'une telle chose, combien de temps serais-je encore en sécurité?

Il y a de cela des années, l'artiste allait tout droit à son sujet, il travaillait à l'extérieur, dans la campagne, et il avait les pieds sur la terre — salutairement.

Aujourd'hui, les peintres de chevalet, devenus académiques, en sont arrivés au point qu'ils s'enferment dans leurs ateliers pour confronter les terrifiants miroirs de leurs toiles. Alors la raison qui me poussait à utiliser des modèles nus devient pratiquement évidente: c'était un moyen d'éviter le danger de me retrouver enfermé dans les sphères par trop spirituelles de la création, rompant ainsi avec le plus élémentaire bon sens, constamment répété par notre condition de personnes incarnées. La forme du corps, ses lignes, ses étranges couleurs oscillant entre la vie et la mort, ne présentent aucun intérêt pour moi. Seul le climat affectif, pur, essentiel, de la chair a de l'importance. D'avoir rejeté le néant, j'avais découvert le vide. La signification des zones picturales immatérielles, issue des profondeurs du vide qu'à ce moment-là je parvenais à maîtriser, était véritablement d'ordre matériel. Trouvant inacceptable de vendre ces zones picturales immatérielles pour de l'argent, je réclamais en échange de

Portrait robot d'Arman, galerie Alexandre Iolas.

la plus haute qualité de l'immatériel la plus haute qualité de paiement matériel: un lingot d'or pur. Aussi incroyable que cela paraisse, j'ai déjà vendu un grand nombre de ces états picturaux immatériels.

Il y aurait tant de choses à dire sur mon aventure dans l'immatériel et dans le vide que cela n'aboutirait qu'à une pause particulièrement longue alors même que je suis toujours plongé dans l'élaboration actuelle d'une peinture écrite.

La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma période monochrome bleue de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. Cette sensibilité picturale existe au-delà de nous et pourtant elle appartient encore à notre sphère. Nous ne détenons aucun droit de possession sur la vie elle-même. C'est seulement par l'intermédiaire de notre prise de possession de la sensibilité que nous pouvons acheter la vie. La sensibilité, qui nous permet de poursuivre la vie au niveau de ses manifestations matérielles de base, dans les échanges et le troc qui sont l'univers de l'espace, de la totalité immense de la nature.

L'imagination est le véhicule de la sensibilité ! Transportés par l'imagination (efficace) nous touchons à la vie, à cette vie même qui est l'art absolu lui-même. L'art absolu, ce que les mortels appellent avec un délicieux vertige la somme de l'art, se matérialise instantanément. Il fait son apparition dans le monde tangible, alors que je demeure à un endroit géométriquement fixé, dans le sillage de déplacements volumétriques extraordinaires, avec une vitesse statique et vertigineuse.

L'explication des conditions qui m'ont mené à la sensibilité picturale se trouve dans la force intrinsèque des monochromes de ma période bleue de 1957. Cette période de monochromes bleus était le fruit de ma recherche de l'indéfinissable en peinture que le maître Delacroix était déjà capable de signaler en son temps.

De 1946 à 1956, mes expériences monochromes effectuées avec d'autres couleurs que le bleu ne me firent jamais perdre de vue la vérité fondamentale de notre temps, c'est-à-dire que la forme n'est désormais plus une simple valeur linéaire mais une valeur d'imprégnation. Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'allais signer mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage « réalistico-imaginaire ». Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci, de-là, dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres.

Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier.

Alors, nous, les humains, aurons acquis le droit d'évoluer en pleine liberté, sans aucune des entraves physiques ou spirituelles.

Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutnicks ne feront de l'homme le « conquistador » de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimental qui était celui du XIX^{e} siècle. L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à travers les forces terrifiantes, quoiqu'empreintes de paix, de la sensibilité. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace — ce qui est certainement son plus cher désir — qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute-puissante sur la réalité immatérielle. Sa sensibilité peut même lire dans la mémoire de la nature, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur ! C'est

là notre véritable capacité d'action extra-dimensionnelle !

Et si besoin est, voici quelques preuves de ce que j'avance:

Dante, dans la Divine Comédie, a décrit avec une précision absolue ce qu'aucun voyageur de son temps n'avait pu raisonnablement découvrir, la constellation, invisible depuis l'hémisphère nord, connue sous le nom de Croix du Sud; Jonathan Swift, dans son Voyage à Laputa, donna les distances et les périodes de rotation de deux satellites de Mars alors complètement inconnus. Quand l'astronome américain Asaph Hall les découvrit en 1877, il réalisa que ses mesures étaient les mêmes que celles de Swift. Saisi de panique, il les nomma Phobos et Deimos, « Peur » et « Terreur » ! Avec ces deux mots — « Peur » et « Terreur » — je me retrouve devant vous, prêt à plonger dans le vide.

Longue vie à l'Immatériel !

Et maintenant,

Je vous remercie de votre aimable attention.

New York 1961, en collaboration avec Neil Lervine, John Archambault, publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition à la Galerie Iolas. New York, nov. 1962.

Biographie

Nice
1947

L'époque de la rencontre avec le néant de la personnalité.

J'exécute, en marge de ma tentative monochrome, des empreintes de mains et de pieds et de végétaux, recouverts ou non de tableaux mais encore sur un support (tentures et cuir de mes amis).
Sur cette photo, le poète Claude Pascal a 20 ans et moi 18 — (gémeaux)

Yves Klein, né à Nice le 28 avril 1928, est mort à Paris, d'une crise cardiaque, le 6 juin 1962. Il avait 34 ans. Il était « ceinture noire » quatrième Dan de Tokyo, et chevalier de l'ordre de Saint-Sébastien. Sa carrière fut brève mais fulgurante. En quinze ans, il a fait deux fois le tour du monde, exposé une trentaine de fois, parlé à la Sorbonne (1959), bâti une théorie de l'architecture de l'air dont il a réalisé les premiers essais et les maquettes expérimentales (1958), décoré de façon monumentale le nouvel opéra de Gelsenkirchen dans la Rhur (1957-1959), tourné plusieurs films, rédigé des centaines de notes de travail, publié un essai théorique sur le « Dépassement de la Problématique de l'Art » (1959). Il a fondé les mouvements « Monochrome », « L'Immatériel » et en collaboration avec Pierre Restany « Le Nouveau réalisme dans l'Art actuel ».

1928. Naît à Nice. Ses parents sont Fritz Klein et Marie Raymond, peintres tous les deux.
1944-1946. Études à l'École nationale de la Marine marchande et à celle des Langues orientales, de Nice. Il est successivement libraire à Nice, entraîneur de chevaux en Irlande.

Époque monochrome

1946. Nice, pratique du judo, études cosmogoniques « Rose-Croix », premières tentatives monochromes. Se lie avec Arman et Claude Pascal. Fait partie de l'orchestre de jazz de Claude Luther.
1947. « Première symphonie monotone » interprétée par Pierre Henry, chez Iris Clert, simultanément à la présentation des reliefs lumineux et des peintures de Mack.
1948-1953. Voyages à travers l'Europe, l'Asie orientale et le Japon. Présentation en privé des peintures monochromes sous le nom de Yves : en 1950 à Londres, en 1953 à Tokyo. Obtient le grade de ceinture noire de judo à l'institut Kôdôkan de Tokyo.
1954. Retour en Europe, directeur technique de la Fédération de judo d'Espagne, publication à Paris des « Fondements du judo » et à Madrid d'un recueil de reproductions d'œuvres

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

Dimanche

27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

THEATRE DU VIDE

Il théâtre se cherche encore aujourd'hui. Il ne cherche plus le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'Être en lui-même. L'important est d'établir une liaison très positive statique, chacun d'une manière individuelle et non plus personnelle comme l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout, que le vide le peintre. Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je veux à être sûr. « Je suis l'acteur, je suis le compositeur, l'architecte, le sculpteur » Je tiens à dire : « Je suis. » L'on m'objectera sans doute que cela a déjà été barbouillé de toutes sortes de manières, variées ; cela certainement jouer. Par conséquent, je répète peut-être cela, mais conviction toutefois d'avoir atteint. Je dirai de le dire : et voilà sur quoi nous entrons pour tous. Il n'y a plus rien à faire : le théâtre officiel, aujourd'hui, c'est « dire » et je « suis » bien évidemment sauf ce que l'on veut bien que je « suis » et surtout ce que l'on ne veut pas que je « suis ». J'abandonne même à ne plus « dire » du tout en peut. Mais, que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas de non-activité ou de non-participation.

C'est parce que l'esprit dans lequel je m'en suis engagé devient réellement scientifique et créateur, un esprit classique que je n'ai aucun complexe d'avant-garde je cette avant-garde qui, elle voulait à tout de génération en génération.

Mon art a apparemment peu à l'époque peu plus que l'art le plus les grands classiques, n'a apparemment aux éléments où de cet objet, parce que je cherche avant tout, comme tout, à créer dans mes réalisations notre « tranquillité » ou « vide » immatériel dans lequel va l'esprit particulier, et dénoncé de la sensibilité des spectateurs !

Non, je ne me laisse pas prendre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-propos organisateur, équivoque et même vulgaire aux yeux de ceux qui apparaissent mon théâtre pendant une trentaine d'années dans la mesure même où mes compagnons connaissent mieux ma pensée que non-même je ne le connais, car s'ils sont des auteurs, ils le réfléchissent des milliers de fois alors que moi je suis seul.

★

Je ne crois pas une seule seconde que je me prévenais tous seul, en écrivant ces lignes avec ce qui constituerait une sorte de conférence, des sorte de conférence. Depuis longtemps déjà j'essaye de dire ce que je ressens, ce que je vois, ce que je sens, ce que je pense, ce que je crois, ce que je suis, ce que je ne suis pas, ce que je ne crois pas, ce que je ne pense pas, ce que je ne sens pas, ce que je ne vois pas, ce que je ne ressens pas

monochromes : 10 planches en couleurs, préface de Pascal Claude, tirage à 150 ex. numérotés de 1 à 150.

1955. Paris, à la « Galerie des Solitaires », dans les salons des Éditions Lacoste, 121 avenue de Villiers, première exposition : « Yves : peintures » (monochromes).

1956. 21 février au 7 mars, Paris, à la Galerie Colette Allendy, exposition : « Yves » : Propositions monochromes » (feu de Bengale bleu ou Tableau d'une minute). Préface de Restany sous le titre : **La Minute de vérité** : « A tous les intoxiqués » de la machine et de la grande ville, les frénétiques du » rythme et les masturbés du réel, Yves propose une très » enrichissante cure de silence asthénique. Bien au-delà des » dévidages de mondes autres, déjà si peu perceptibles à » notre sens commun du raisonnable, à côté sans doute de » ce qu'il est convenu d'appeler « l'art de peindre », au » niveau en tout cas des plus pures et plus essentielles » résonnances affectives, se situent ces propositions rigou- » reusement monochromes : chacune d'entre elles délimite » un champ visuel, un espace coloré, débarrassé de toute » transcription graphique et échappant ainsi à la durée, » vouée à l'expression uniforme d'une certaine tonalité. Par » dessus le public-public, si commode miroir aux alouettes, » les vieux habitués de l'informel se mettront d'accord sur » la définition d'un « rien », tentative insensée de vouloir » élever à la puissance + ∞ la dramatique (et désormais » classique) aventure du carré de Malévitch. Mais il n'y a » précisément là ni carré noir ni fond blanc, et nous sommes » au cœur du problème. L'agressivité de ces diverses propo- » sitions de couleur projetées hors des cimaises n'est » qu'apparente. L'auteur requiert ici du spectateur cette » intense et fondamentale minute de vérité, sans quoi toute » poésie serait incommunicable; ses présentations sont » strictement objectives. Il a fui jusqu'au moindre prétexte » d'intégration architecturale des espaces colorés. On ne » peut le suspecter d'aucune tentative de décoration murale. » L'œil du lecteur si terriblement contaminé par l'objet » extérieur, échappant de peu à la tyrannie de la représen- » tation, recherchera en vain l'instable et élémentaire vibra- » tion, signe auquel il s'est habitué à reconnaître la vie, » essence et fin de toute création... comme si la vie n'était

» que mouvement. On l'oblige enfin à saisir l'universel sans » le secours du geste ou de sa trace écrite, et je pose alors » cette question : où, à quel degré d'évidence sensible, se » situe donc le spirituel dans l'art ?
« L'omnisciente dialectique a-t-elle fait de nous des méca- » nismes de pensée, incapables de totale accommodation » sincère ? En présence de ces phénomènes de pure contem- » plation, la réponse vous sera donnée par les quelques » hommes de bonne volonté encore survivants. ».
En août 1956, participe au premier festival d'Art d'avant-garde organisé par Michel Ragon et J. Polieri dans l'Unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille.

Époque bleue

1957. Janvier, Milan, Galleria Apollinaire : exposition « Onze propositions monochromes » peintes uniformément de ce bleu outremer profond qu'il appelle I.K.B. (International Klein Blue).

1957. Mai, Paris, double exposition : « Yves, le Monochrome », peintures chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts du 10 au 25 mai, pigments purs chez Colette Allendy, 67 rue de l'Assomption du 14 au 23 mai (sculptures, paravents, pigments purs, feux de Bengale, tapisseries, premiers immatériels, premiers feux, première sculpture aérostatique libérée du socle, composée de mille et un ballons bleus flottant dans l'atmosphère).

1957. Mai/juin, exposition à Düsseldorf, à l'occasion de l'ouverture de la Galerie Schmela et à Londres, Galerie One : Conférence-débat à l'ICA de Londres.

Époque pneumatique ou le vide

Dès 1957 et jusqu'en 1962, « Cession de zones de sensibilité picturale immatérielle ».

1958. Avril, Paris, Galerie Iris Clert : « La sensibilité picturale à l'état de matière première ».

1958. Novembre, Paris, Galerie Iris Clert : « Vitesse pure et stabilité monochrome », par Yves Klein et Tinguely.

La grande bataille, empreinte ANT 76.

Empreinte anthropomètrique.

Architecture de l'air et décoration

De 1957 à 1959. Décoration du nouvel opéra de Gelsenkirchen, construit par Walter Ruhnau (dans le foyer : deux tableaux de vingt mètres de long sur sept mètres de haut, monochromes bleus, deux grands reliefs muraux d'éponges naturelles stratifiées au polyester bleu, de dix mètres de long sur cinq mètres de haut, dans le vestiaire : deux grandes reliefs muraux en éponges naturelles bleues de dix mètres de long sur deux mètres cinquante de haut.

1958. En collaboration avec W. Ruhnau, « Architecte de l'air », climatisation de l'extérieur, de l'atmosphère et contrôle des phénomènes et manifestations de la nature à la surface du globe pour permettre de vivre en extérieur en grand confort permanent.

1959. Mai, Paris, Galerie Iris Clert, présentation de la collaboration internationale entre artistes et architectes dans la réalisation du nouvel opéra et théâtre de Gelsenkirchen (Rhur) : architecte Ruhnau; sculpteurs : Tinguely, Kricke, Dierkes, Adams, peintre : Yves Klein.

1959. 3 et 5 juin, en Sorbonne deux conférences : « L'Évolution de l'Art et de l'Architecture vers l'immatériel ».

1959. 15-30 juin, Paris, Galerie Iris Clert, exposition (Bas-reliefs dans une forêt d'éponges).

Des discussions entre Klein, Hains, Tinguely et P. Restany s'élabore le groupe des « Nouveaux réalistes », officiellement fondé le 27 octobre 1960. Le manifeste rédigé par Restany est signé par Arman, Dufrene, Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Spoerri, Tinguely et Villeglé. César absent à la réunion constitutive adhère ultérieurement au groupe : « Les Nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. »

Anthropométries

1958. Chez son ami Robert Godet, théoricien du judo, premières expériences du pinceau vivant.

1960. 9 mars, Paris, Galerie internationale d'Art contemporain : « Anthropométries de l'Époque Bleue ».

"L'exilé d'Iachia, empreinte anthropométrique.

Sculpture "George Marci".

Relief éponge

COURTAULD INSTITUTE

Sculpture éponge.

1960. Octobre-novembre, Paris, Galerie Rive droite, exposition : « Yves Klein, le Monochrome ».

Cosmogonies, peintures de feu, reliefs planétaires

1960. En février, participe à l'exposition « Antagonismes » au musée des Arts Décoratifs, expose pour la première fois un monogold et le projet de l'architecture de l'air.

1960. Avril, entreprend ses cosmogonies : réalisations de peinture avec l'aide de manifestations atmosphériques telles que la pluie, le vent ou la foudre.

1961. 14 janvier/26 février, Krefeld, Museum Haus Lange : « Yves Klein : « Monochrome und Feuer » (fontaines de feu dans le parc). Préface de Paul Wember.

1961. Février, au Centre d'essai du Gaz de France, premières peintures de feu. Peintures d'eau et de feu. Empreintes anthropométriques du feu.

1961. Avril, New York, Leo Castelli Gallery : « Yves Klein, le Monochrome ».

1961. Mai, exposition du groupe des Nouveaux réalistes. « A 40° au-dessus de Dada ». Galerie J., Paris.

1961. Juin, Rome, Galleria La Salita : exposition.

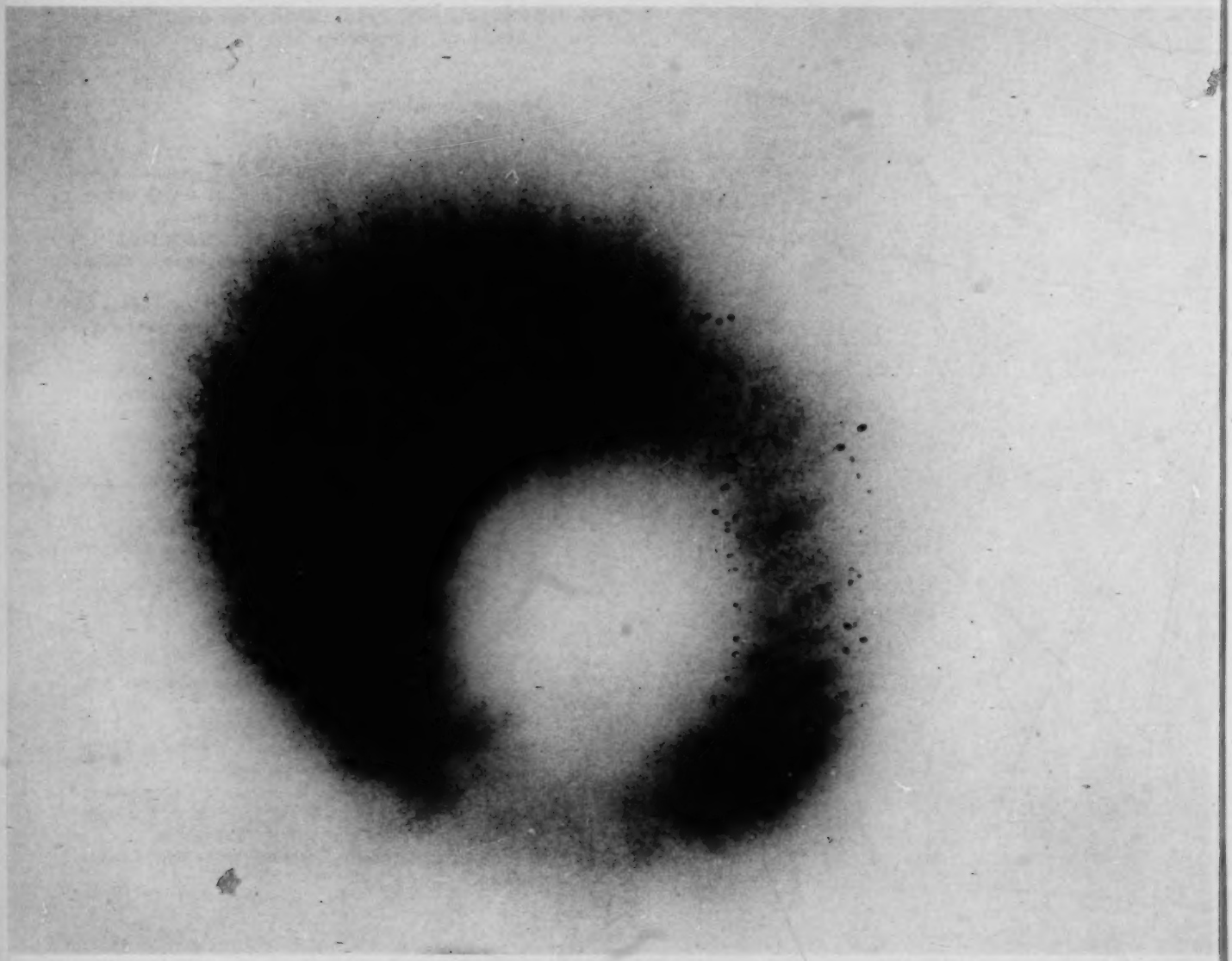
1961. Novembre, Milan, Galleria Apollinaire : « Yves Klein, le Monochrome. Il Nuvo Realismo del Colore ».

1962. 21 janvier. Y. Klein épouse Rotraut Uecker, à l'église N. D. des Champs.
6 juin. Yves Klein meurt d'une crise cardiaque.
Juillet, Tokyo, Tokyo Gallery : Rétrospective Yves Klein.
Novembre, New York, Alexander Iolas Gallery, exposition. Texte de Yves Klein.

1963. Avril-mai, Paris, Galerie Tarica, exposition : « Yves Klein, le Monochrome. Peintures de Feu ». Préface de Pierre Restany, « Yves Klein et le Langage du Feu ».

1964. Mars-avril, Lausanne, Galerie Bonnier, exposition : « Yves Klein, le Monochrome : Empreintes. Préface de Pierre Restany, « Yves Klein, le Monochrome, 1928-1962 ».

1964. Avril, Düsseldorf, Galerie Schmela, exposition « Peintures de Feu ».



Feu 85, 1961.

" Ci-git l'espace ", RP 3.

Éléments bibliographiques

Publications et écrits d'Yves Klein.

1954 « Yves, Peintures » préface de Pascal Claude, Madrid, éd. F. Franco de Sarabia; 10 planches en couleurs, tirage à 150 ex. numérotés 1 à 150.

1954 « Les Fondements du judo », Paris, éd. Bernard Grasset.

1958 « Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farbe » in *Zéro* nº 1.

1959 « Le Dépassement de la Problématique de l'Art », éd. de Montbliart, La Louvière, Belgique. Exposé théorique plus manifestes.

1959 « L'Évolution de l'Art vers l'immatériel » conférence en Sorbonne.

1959 « Le Réalisme authentique d'aujourd'hui » in *KWY* 1963.

1960 « Théâtre du vide » in *Le Journal d'un jour* Paris 27 novembre.

1960 « Le Vrai devient réalité » in *Zéro*, vol. 3.

Publications sur Yves Klein

Harriet Janis and Rudi Blesh : « Collage, personnalités, concepts, techniques », Chilton Press, Philadelphia, New York, 1962.

Udo Kulserman « Dynamische Architectur », éd. L. Granach, Munich, 1959.

Pierre Restany : « De l'Abstrait au Lyrisme », éd. Galleria Appolinaire, Milan, 1960.

Pierre Restany : « Yves Klein » in *Planète* nº 6.

Pierre Restany : Yves Klein (1928-1962) in *Ring* nº 3.

Pierre Restany : Yves Klein (1928-1962) in *XXe siècle* nº XXI, 1963.

John Anthony Thwaites : « A turning point, notes on Norbert Kricke and Yves le Monochrome » in *Art International*, vol. II 6/7.

Pierre Restany et François Mathey : « Yves Klein et son mythe » in *Quadrum* nº 18.

Alexander Watt : « Nouveaux réalistes » in *Art in America*, vol. 49, nº 2.

Pierre Restany, Pierre Cabanne, Claude Parent, Otto Hahn, S. Tarica, R. Soto, Tinguely, Martial Raysse, Arman, Claude Pascal, L. Fontana. « Yves le Monochrome ». *Art et Création*, nº 1, janvier-février 1968.

Dr Paul Wember : "Yves Klein" in *Art International* V/2.

Dr Paul Wember : "Yves Klein". Ed. *Du Mont-Schauberg*. Cologne, à paraître en 1969

Films :

Actualités Gaumont Paris 1959, court-métrage couleurs 3 minutes,

"Mondo Cane" : (sequence de), long métrage couleurs réalisé par Giacopetti, mis en scène par Paolo Cavara, 1962.

Expositions

1955 Paris, Galerie des Solitaires, 121, avenue de Villiers : « Yves, peintures ».

1956 Août, Marseille, « Cité Radieuse » de Le Corbusier, « Premier festival de l'Art d'avant-garde ».
Décembre, Paris, Galerie Colette Allendy.

1957 Janvier, Milan, Galleria Apollinaire : « Onze propositions monochromes ».
Mars, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris : « Salon Comparaisons ».
12 avril-8 mai, Paris, Galerie Iris Clert : « Micro-Salon d'avril ».
Mai, Galerie Iris Clert : « Yves, le Monochrome ».
Galerie Colette Allendy : « Pigments purs ».
Juin, Paris, Galerie Kamer : « Ouverture sur le Futur ».
Mai-juin, Düsseldorf, Galerie Schmela et Londres, Galerie One : « Yves, le Monochrome ».
Août, Düsseldorf, Kunsthalle : « Internationaler Bericht der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst ».
Octobre, Milan, « Arte Nucleare ».

1958 Allemagne : Trois Salons internationaux.
Avril, Paris, Galerie Iris Clert : « La sensibilité picturale à l'état de matière première ».
Novembre, Paris, Galerie Iris Clert : « Vitesse pure et sensibilité monochrome » par Yves Klein et Jean Tinguely.
Mai, Paris, Galerie Iris Clert : « Opéra et théâtre de Gelsenkirchen ».
Juin, Paris, Galerie Iris Clert : « Reliefs-éponges ».

1959 Juin, Anvers, Hessenhuis.
24 juillet-2 août, Vienne, Kunstlerhaus : « Junge Maler der Gegenwar ».
Septembre, Paris : première Biennale des Jeunes.
Octobre-novembre, New York, Leo Castelli Gallery.
Décembre, Rome, Galleria l'Attico « Selection pour le XI premio Lissone ».
Allemagne : musée de Leverkusen.

1960 Février, Paris, musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, pavillon de Marsan : « Antagonismes » (Monogold frémissant et Zones de sensibilité picturale immatérielle).
9 mars, Paris, Galerie Internationale d'Art contemporain : « Anthropométries de l'Époque bleue ».
Mars, New York, Staempfli Gallery, « Paris Obsessions».
Octobre-novembre, Paris, Galerie Rive Droite : « Yves, le Monochrome ».
Novembre-décembre, Paris, Parc des Expositions, Porte de Versailles : « Festival d'Art d'avant-garde ».
Dimanche 27 novembre, gigantesque manifestation théâtrale mondiale appuyée par la publication du « Journal d'un seul jour », textes manifestes sur le théâtre. « Théâtre du vide ».

1961 Mai, Paris, Bibliothèque Nationale, « Salon international de la Photographie ».
Mai-juin, Paris, Galerie J. : « A 40 % au-dessus de Dada » (Nouveaux réalistes).
Juillet, Paris, Galerie Rive droite : « Le nouveau réalisme à Paris et à New York ».
Juillet-septembre, Nice, abbaye de Roseland et Galerie Muratore : « Festival du Nouveau réalisme ».

1962 Mars, Paris, musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan, « Antagonismes 2 : l'Objet », présentation des maquettes d'architecture de l'air — « Le portrait d'Arman ».

1963 Avril, Paris, Galerie Tarica : « Yves, le Monochrome, Peintures de Feu ».
Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum : « Bewegte Bereiche der Kunst » et « Malerei in unserem Jahrhundert ».

1964 Mars, Lausanne, Galerie Bonnier : « Yves, le Monochrome ».
Avril, Düsseldorf, Galerie Schmela : « Peintures de Feu ».
Mai, Exposition à la Galerie Svensk-Franska, Stockholm.
27 juin-5 octobre, Kassel, Documenta III.
17 juin-31 août, La Haye, musée municipal : «Nouveaux réalistes ».
15 septembre-31 octobre, Vienne, Museum des 20 Jahrhunderts, « Pop, etc. ».

1964 / 1965 15 novembre-3 janvier, Berlin, Akademie der Kunst.

1965 Février, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts « Pop Art, Nouveau réalisme, etc. ».
Avril, exposition Galerie Alexandre Iolas, Paris.
Juin, exposition de groupe : « Cinq maîtres de la tradition française ». Galerie André Schoeller Jr. Paris.
Octobre, exposition rétrospective. Stedelijk Museum. Amsterdam.

1966 Janvier, exposition : « L'Espace intérieur et extérieur ». Moderna Museet, Stockholm.
Avril, exposition rétrospective Palais des Beaux Arts, Bruxelles.
Août, « Peintures de Feu », Galerie Bonnier, Lausanne.

1967 Janvier, rétrospective. Jewish Museum. New York.

1968 Janvier, rétrospective. Louisiana Museum, Humlebaek. Danemark.
Avril-mai, rétrospective. Institut für moderne Kunst, Kunsthalle, Nuremberg.
Juin, rétrospective. Galerie Nationale de Prague.

L'exposition a pu être réalisée
grâce au concours
de Mme Yves Klein et de ses amis,
et particulièrement
Mme Marie Raymond,
Mme Evraert,
Mlles Isabelle et Claude Ledeur
M. Édouard Adam,
M. Michel Couturier,
M. Durand-Ruel,
Dr Mahlow, directeur du musée de Nuremberg,
M. Daniel Moquet,
M. Claude Parent,
M. Pierre Restany,
M. Runnquist,
M. Roger Talon,
Dr Paul Wember, directeur du musée de Krefeld.

A défaut d'autre titre,
les œuvres exposées portent
le numéro de l'inventaire
dressé après décès par P. Restany,
et précédé de l'abréviation
correspondant à chaque série :
ANT (anthropométrie)
D (dessin)
EMP-O. (empreinte-objet)
IKB (International Klein Blue)
MP (monopink)
MJ (monojaune)
M (monochrome)
MG (monogold)
COS (cosmogonie)
F (feu)
FC (feu couleur)
SU (suaire)
SE (sculpture éponge)
S (sculpture)
PR (portrait relief)
RE (relief éponge)
RP (relief planétaire)
Les dimensions sont données en cm,
la première étant la hauteur.

Liste des œuvres exposées

M 35	60×40	vert	1957
M 46	100×100	jaune	1957
M 34	77×56	orange	1957
M 33	55×64	blanc	1958
M 18	49×64	rouge	1957
M 45	50×50	blanc	1957
M 8	50×65,5	jaune	1957
M 14	27,5×43,9	rouge	1957
M 24	40×16,7	vermillon	1949
M 81	150×150	jaune	1957
M 32	27,3×74	noir	1957
M 23	16×42	bronze doré	1957
M 17	27,3×74	noir	1957
M 30	53×65,9	jaune	1957
M 31	32,5×24,7	rose	1960
M 10	11×24,5	jaune	1957
M 13	49,4×12,5	blanc	1957
M 59	31,5×46	or sur verre	1959
MP 14	14×20		1957
MP 7	50×84		1957
MP 9	57×48		1961
IKB 3	195×150		1960
IKB 2	195×140		1960
IKB 42	195×150		1960
IKB 49	195×140		1960
IKB 50	195×150		1960
IKB 66	200×450		1961
IKB 62	150×350 paravent		1957
IKB 11	21,5×17,8 dédicacé à W. Notti signé au dos		1960
IKB 31	31,5×52 daté et signé au dos		1957
IKB 8	19×24,5		1957
IKB 9	48×54		1961
IKB 22	23,5×18		1957
IKB 35	24×37		1957
IKB 25	18×21,5		1957
IKB 54	diam. 23,9 assiette		1957
IKB 39	51,5×66,5		1957
IKB 46	66×46		1955
ANT 101	420×200		1961
ANT 84	359×155,5		1960
ANT 65	155,5×230		1960
ANT 79	139,5×280,5		1961

ANT 82	154×279,5	1960	
ANT 96	250×400	1961	coll. Galerie A. Iolas
ANT 76	286×371	1960	
ANT 66	156×313	1960	
ANT 100	298×145	1960	
ANT 14	205×90,5	1961	
ANT 68	154×343	1960	
ANT 110	199×144	1960	
ANT 67	224×150	1960	
ANT 102	263×214	1961	
ANT 74	228×151	1961	
ANT 63	210×153	1961	
ANT 78	218×132	1960	
ANT 92	220×150	1961	
ANT 112	193×128	1961	
ANT 77	152×371	1960	
ANT 50	108×73,7	1960	
ANT 39	175,8×106	1960	
ANT 2	119×80	1962	
ANT 49	110×66	1960	
ANT 88	203,5×152	1960	
ANT 46	105×75	1960	
ANT 4	121×81	1962	
ANT 70	102×71	1960	
ANT 45	124×75	1962	
ANT 53	103×75	1960	
ANT 116	105×105	1960	
ANT 22	53×51	1960	
ANT 71	108,5×75,5	1960	
ANT 94	139×42	1960	
ANT 8	102×73	1962	
ANT 123	156×108	1961	
ANT 72	108,5×75,3	1960	
ANT 55	88×146,5	1960	
ANT 23	51×93	1960	
ANT 10	54×77	1960	
ANTSU 21	64×56	1960	
ANTSU 20	140×94	1960	
ANTSU 19	109×70	1960	
ANTSU 8	236×300	1961	
SU 7	173×196	1960	
SU 9	140×136	1960	

SU 12	228 × 80		1960	
ANT 1	27,5 × 21,5		1961	
EMP-O 1	31 × 27		1959	
MG 1	32 × 25		1960	
MG 3	12 × 14		1960	
MG 6	60 × 48		1961	
MG 7	200 × 153		1960	
MG 8	112 × 84		1962	
MG 9	146,5 × 114		1962	
MG 10	148 × 114		1960	
RP 3	100 × 125	" Ci-git l'espace "	1960	
RP 1	41 × 30	bois peint et polyester	1961	
RP 11	70 × 53	bois et polyester peint	1961	
RP 6	40 × 56	polyester	1961	
RP 8	44 × 60	bois et polyester peint	1961	
RP 5	globe terrestre, boîte : 42,5 × 42 × 42		1962	
RE 40	200 × 150	bleu	1960	
RE 1	200 × 150	bleu	1960	
RE 16	200 × 150	bleu	1960	
RE 18	200 × 150	bleu	1960	coll. M. Couturier
RE 6	114 × 145	bleu	1961	
RE 3	79 × 60	rose	1961	
RE 8	68 × 22,6	rose	1960	
RE 26	100 × 125	rouge	1960	coll. M. Couturier
RE 22	199 × 153	rouge	1960	coll. Mme Evraert
RE 33	58 × 74	or	1961	coll. Durand-Ruel
RE 32	78 × 90	rouge	1961	coll. Durand-Ruel
RE 39	74 × 93	bleu	1960	coll. Durand-Ruel
F 24	139 × 300		1962	
F 8	96 × 77		1962	
F 34	79,5 × 119		1961	
F 45	79,5 × 103		1961	
F 39	79,5 × 119		1962	
F 68	49,4 × 69,5		1961	
F 47	70 × 100		1961	
F 27	250 × 130		1962	
F 71	134 × 100		1962	
F 5	97 × 131		1962	
F 80	125 × 90		1962	
F 55	158 × 220		1962	
F 88	140 × 300		1962	
F 53	158 × 220		1961	

F 81	130×249		1962	
F 54	158×220		1961	
F 82	142×302		1962	
F 67	50×38		1961	
F 69	64×38		1961	
F 64	43×35		1962	
F 70	72×51		1961	
F 47	49,7×60,5		1961	
F 46	49,5×60,5		1961	
F 48	50×60		1960	
FC 12	32,5×25		1959	
FC 13	32×23		1960	
FC 16	54×73		1962	
FC 20	110×89		1962	
FC 6	92×73		1962	
FC 3	74×137		1962	
FC 7	65×81		1962	coll. M. Couturier
FC 27	76×109		1962	
FC 9	73×54		1962	
COS 26	75×104		1961	
COS 12	76×105		1961	
COS 11	76×105		1961	
COS 22	70×100		1961	
COS 20	64,5×45,4		1961	
COS 27	91×72,5		1961	
COS 24	75×105		1961	
COS 10	93×73		1960	
COS 15	21×26		1960	
COS 17	64×49		1960	
COS 2	50×64,5		1960	
COS 8	64×49		1960	
COS 4	64×49		1960	
COS 1	50×64		1960	
COS 3	49×64		1960	
D 23	52×40,5		1957	
D 24	33×24,4		1957	
D 5	32×25		1960	
D 2	25×32		1960	
D 27	20×16		1960	
D 36	27×21	aquarelle sur papier	1951	
D 11	22×28	aquarelle sur papier	1951	

S 12	George Marci	54×25,5	polyester	1962	
S 18	fil de fer bleu	18 de haut		1960	
S 10		20,5×21,5		1962	
S 11		99×36		1960	
S 14		10,5×14	bois peint	1957	
S 13	disque bleu en collaboration avec Jean Tinguely	35×35	métal peint	1957	
S1,2,3,4,5		87×22×20,5		1956-57	
S 9	la victoire de Samothrace	49,5×27,5×10	plâtre peint	1960	
S 20	l'esclave de Michel-Ange	46,5×11,5×10,5	plâtre peint	1960	
S 7		25,5×22×14,7		1956	
S 22	sculpture tactile	143×45×56		1960	
S	obélisque bleu			1960	coll. Durand-Ruel
S	obélisque rouge			1960	coll. Durand-Ruel
S	obélisque or			1960	coll. Durand-Ruel
SE 204		h 39	rouge	1959	coll. Isabelle Ledeur
SE 205		h 43	bleue	1959	coll. Pascale Ledeur
SE 76					
SE 33		h 42		1960	
SE 19		h 25			
SE 163			bleue	1960	coll. Marie Raymond
SE 200		h 27	rose	1959	coll. Édouard Adam
SE 201		h 50,25	rose		coll. Durand-Ruel
SE 202		h 63	gold		coll. Durand-Ruel
SE 166		h 43	bleue		coll. Durand-Ruel
SE 90		h 35		1960	
PL 12	pluie bleue				coll. Runnquist
PL 14	pluie rouge				coll. Runnquist

TROIS TABLES rouge, bleue, or 98×124 modèles réalisés et brevetés en 1961 éd. M^me^ Y. Klein
plateau en plexiglass contenant poudres de couleur

TRIPTYQUE 176×282 portrait robot d'Arman
fonte patinée 1962
d'après le moulage en polyester sur fond or (176×94)
portrait robot de Martial Raysse et Claude Pascal
fonte patinée 1968
d'après le moulage en plâtre de 1962 (176×188)

Table

5 L'aventure d'Yves Klein par Pierre Restany

15 Yves Klein ou l'appréhension de la sensibilité par le Dr Paul Wember

21 Écrits d'Yves Klein

45 Biographie

62 Éléments bibliographiques

63 Expositions

64 Liste des œuvres exposées

Exchange 22.9.77

Photographies :
Galerie Alexandre Iolas, Paris,
Galerie Michel Couturier, Paris.

Une partie des clichés a été
aimablement mise à notre disposition
par l'Institut d'Art Moderne de Nuremberg.

R.R.G.
Maquette Jeanine Fricker.
Imprimerie Desgrandchamps, Paris.